

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

ALTICHIERO

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Léo BRONSTEIN

PARIS

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN

6, PLACE DE LA SORBONNE (v^e)

MCMXXXII

ALTICHIERO

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

ALTICHIERO

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Léo BRONSTEIN

PARIS

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN

6, PLACE DE LA SORBONNE (v^e)

MCMXXXII

**La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les
thèses ; ces opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs.**



A MA MÈRE

INTRODUCTION

Altichiero, dont l'intérêt n'a pas échappé aux historiens français, n'a cependant pas encore fait l'objet de leur part d'une étude spéciale. C'est une des plus belles et des plus nobles figures du passé de l'art, ou plutôt, car l'homme nous échappe presque entièrement, sa peinture révèle un poète d'une qualité rare et attachante. Les problèmes posés par son œuvre sont nombreux et pressants. La place qu'il occupe dans l'histoire des ateliers de l'Italie du Nord à la fin du xiv^e siècle est considérable.

Deux ordres de faits ont, dès l'abord, fixé notre sympathie et guidé notre curiosité : d'une part, la richesse des éléments nouveaux qui constituent l'apport personnel d'Altichiero et, pour ainsi dire, sa révélation ; d'autre part, les caractères très particuliers de l'époque à laquelle appartient son art, siècle étrange, traversé d'inquiétudes, d'élans, de foi et de douleur, au sein duquel s'élaborent déjà, dans une sorte d'alternance de lutte et d'amitié avec les grandes traditions du passé, les forces vives du siècle suivant.

La méthode qui a présidé à nos recherches nous a été suggérée par cette double pensée, et elle est double, elle aussi. Nous avons cherché à pénétrer d'abord avec amitié le secret de l'artiste, sa conception propre de l'espace et de la forme, et nous avons ensuite tenté de réintégrer ce secret personnel dans le secret d'un temps. La première partie de notre enquête, en nous donnant la formule d'un espace lyrique, a pu nous aider en même temps à résoudre un autre aspect, non moins difficile, du problème : la part dévolue, dans l'œuvre d'Altichiero, à son collaborateur Avanzo. La deuxième par-

tie de nos recherches nous a amené à constater et à préciser les affinités et les divergences formelles par lesquelles l'art d'Altichiero se lie si intimement à l'art européen de son temps ou s'en sépare.

Par son caractère morphologique, comme aussi par les résultats qu'elle nous a permis d'obtenir, cette double enquête diffère sans doute de celle de nos prédécesseurs, Schubring, Venturi, Van Marle, M^{me} Sandberg Vavalà. Nous ne saurions toutefois oublier qu'ils nous ont été utiles et qu'ils ont même été souvent nos guides. Enfin, toute étude de cet ordre étant nécessairement à la fois objective et personnelle, il ne nous a pas paru que la rigueur de notre analyse dût bannir cette qualité de sympathie qui n'aide pas seulement à sentir la poésie d'un grand sujet ou d'une grande vie, mais à en discerner les éléments essentiels.

ALTICHIERO

CHAPITRE PREMIER

LA VIE

Un voile d'incertitude, de mystère presque, couvre la vie et l'œuvre d'Altichiero. Les textes sont peu nombreux et souvent contradictoires. Quelques traits et deux ou trois dates peuvent, seuls, être retenus sans hésitation, et autour de ces rares éléments, la silhouette d'une vie ne peut être esquissée qu'avec prudence.

Ces traits et ces dates sont les suivants : le lieu d'origine de l'artiste, ses débuts à Vérone au palais des Scaliger, son voyage et son séjour à Padoue, le fait généralement admis de la collaboration d'Avanzo, les dates qui fixent les principales étapes de son activité dans la capitale des Carrara, le retour final à Vérone.

Jamais le lieu d'origine de l'artiste n'a été mis en doute par personne (1). Selon Vasari, qui le tient de Girolamo Campagnola (2), Altichiero est né à Zevio, un doux petit village aux environs de Vérone. Son père s'appelait Domenico. « Aldighieri del q, Domenico da Verona », dit G. Moschini (3).

Ce témoignage s'appuie sur de sûrs documents : « Altichiero pintore condan ser Dominici de Ferabobus Verone »

(1) SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898-99, p. 179. Van MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. 3, p. 124.

(2) Une lettre perdue de Campagnola adressée à messer Niccolo Leonico TOMEIO, *il filosofo greco*. Vasari, éd. Milanese, t. III, p. 389, note 2.

(3) *Della origine, etc., della pittura padovana*, Padua, 1826.

et « *Magistrum Alticherium pictorem magistri Domenici de Verona* (1) ».

La date de la naissance de l'artiste reste obscure. Le calcul de Schubring (2) la fixe vers l'année 1330. On a voulu (3) identifier la famille Altichiero avec celle d'Alighieri. Il est possible, en effet, que le grand Toscan ait été l'aïeul de l'artiste. Dante fugitif séjourna à Vérone et sa famille s'y établit. Nous ignorons tout de l'ambiance familiale du peintre et des années de son initiation artistique. Quels furent ses maîtres ? Quels furent ses débuts ?

Et brusquement nous le trouvons déjà entouré de gloire. Vasari le montre « *familiarissimo* » à la cour du dernier Scalliger, Cansignorio. Était-ce l'effet de son illustre ascendance, était-ce à cause de ses mérites personnels ? Grands devaient être déjà ces mérites pour qu'ils l'aient appelé à entrer dans l'intimité de l'altière cour véronaise ! Cour aux goûts « raffinés et éclairés » (4) ; centre de la vie spirituelle de l'Italie du Nord d'alors (5) ; mais comme toutes les autres cours, celles des Visconti, Carrara, Gonzaga, Polenta, Este, recélant sous les dehors d'une civilisation hâtivement implantée (6) un fond de grossièreté (7) morale et esthétique que frappait du sceau de son caprice l'individualité farouche

(1) Documents de 1369 et 1382, cités par GEROLA, *Madonna Verona*, II, 1908, p. 159, n° 2.

(2) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 79 et note 5.

(3) MAFFEI, *Verona illustrata*, Vérone, 1731, p. 96.

(4) Evelyn SANDBERG VAVALA, *La pittura veronese*, Verona, 1926. Introduction.

(5) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 79. Cf. von SCHLOSSER, *Ein veronesischer Bildenbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrh.*, *Jahrb. der Kunst Samml. d. Allerh. Kaiserh.*, XIX, Wien, 1898, p. 177.

(6) La véritable puissance des Scala ne datait que du commencement du xiv^e siècle avec Can Grande, — grande figure de rêveur d'empire politique universel et de république spirituelle des Grands, — chanté par Dante (BIADEGO GIUSEPPE, *Verona*, p. 45), et dont l'ombre pesait sur les gestes médiocres de ses successeurs, Mastino II, Cangrande II et même le splendide Cansignorio.

(7) P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912, p. 405.

d'un « despote » ; cour, qui, avec ce nonchaloir des contrastes dont fut pétrie cette époque, laissait traîner des souvenirs de campement parmi les délicates splendeurs d'un décor — tapis, peintures, ivoires — emprunté à la France (1).

Dans ce milieu à la fois rude et blasé, fier de ses jeunes prérogatives intellectuelles, fermé par conséquent aux « non-initiés », fut accueilli — honneur significatif — le jeune Altichiero. Quelle y fut son existence ? Nous n'en savons rien.

Cansignorio aimait et appréciait l'art d'Altichiero. Lorsqu'en 1364 environ (2), il songea à la décoration de la Salle des Fêtes nouvellement construite dans son château de Vérone, ce n'est pas aux vieux maîtres véronais qui avaient couvert les murs de S. Zevio, de S. Fermo ou de Sta. Anastasia de peintures pieuses ou « courtoises », qu'il s'adressa, mais à son jeune protégé. Altichiero, toujours au dire de Vasari, y peignait les scènes des « Guerres de Jérusalem » d'après Flavius Josèphe, en y enserrant de nombreux portraits des contemporains illustres, entre autres celui de Pétrarque.

Dès le XVIII^e siècle rien ne subsistait plus (3) de cette œuvre d'Altichiero, ainsi que de celle d'Avanzo qui l'aida dans cette entreprise et dont les deux « triomphes » furent, un siècle plus tard, admirés par Montegna (4).

Qui était ce collaborateur, ce grand ami, selon toutes les apparences, d'Altichiero ? On ne sait rien de la vie d'Avanzo. On ignore même le lieu de son origine. Michele Sarvanarola parle, un siècle avant Vasari, d'Avanzi, peintre de Bologne (5). L'« Anonimo Morelliano » mentionne Giacomo Davanzo « padovano, o bolognese ».

(1) VON SCHOLSSER, *Op. cit.*, p. 181.

(2) R. VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 126.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 126.

(4) VASARI, *Op. cit.*, p. 633.

(5) *Commentariolus de laudibus Patavii* dans *Muratori Scriptores*, XXIV, p. 1169.

La même confusion règne parmi les modernes. Crowe-Cavalcaselle le veulent de Vérone (1) ; Gonzati, de Vicenza (2) ; Schubring, tantôt de Padoue (3), tantôt de Vérone (4) ; R. Van Marle, de Padoue (5).

Le nom même d'Avanzo a été l'objet de doutes et de controverses. On l'a confondu, sur le témoignage de Savanola et de Vasari, avec Jacopo Avanzo de Bologne, auteur d'une Crucifixion à la Galerie Colonna de Rome, signée Jacopus de Avancius de Bononia (6), et avec Jacopo de Verona qui, en 1398, décora de scènes de la vie de la Vierge l'oratoire de S. Michele à Padoue.

La critique moderne a définitivement prouvé le non-fondé de ces deux hypothèses (7). C'est surtout l'identification avec Jacopo da Verona qui a été la plus difficile à écarter. Une inscription, ou plutôt un fragment d'inscription, aujourd'hui effacée que E. Foerster, lors de sa découverte en 1837, sous le badigeon des fresques de la chapelle S. Giorgio à Padoue — œuvre d'Altichiero et d'Avanzo — avait trouvée, est venue renforcer singulièrement cette hypothèse. Les controverses qui s'ensuivirent sont bien connues (8).

Foerster lit : « AVANTUS... VE », et il propose : (Jacobus de) Avantis Ve (ronensis). Selvatico et Gonzati maintiennent, en y ajoutant des variantes, cette proposition. Mais Schubring et à sa suite Venturi et finalement Van Marle, détruisent définitivement cette légende. Le prénom même de Jacobus est nié (9).

(1) *Storia della pittura in Italia*, 1887, IV, p. 164.

(2) *La Basilica di S. Antonio di Padova*, 1852, p. 177, n° 4.

(3) *Thieme-Becker, Künstler Lexicon*, II, 1908, p. 270.

(4) *Altichiero und seine Schule*, p. 80.

(5) *Op. cit.*, p. 161.

(6) SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, p. 78.

(7) *Id.*, *ibid.*, p. 67. VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 149. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, v. V, p. 980.

(8) *Id.*, *ibid.*, p. 67 ; *Id.*, *ibid.*, p. 148.

(9) *Id.*, *ibid.*, p. 78. *Id.*, *ibid.*, p. 149.

C'est donc du simple nom d'Avanzo que l'historien de nos jours doit saluer le mystérieux compagnon d'Altichiero.

Tous deux, raconte ensuite Vasari, quittent Vérone et se rendent à Padoue, invités probablement par François I Carrara, qui, lors de ses fréquentes visites au château de Cansignorio, son allié et son parent, aurait eu l'occasion (1) d'admirer la décoration héroïque de la nouvelle salle des Fêtes.

On situe généralement la date de ce voyage vers l'année 1370 (2), année de la mort de Dotto, dont le tombeau à l'église des Eremitani de Padoue fut décoré de peintures par Altichiero.

Selon Vasari, les deux artistes illustrèrent de scènes guerrières la Chambre des Géants du palais des Carrara : « Jugurtha prisonnier » et « le Triomphe de Marius », d'après le *Viris illustribus* de Pétrarque. On y voyait (3) les portraits de Pétrarque et de Lombardo della Seta. Mais les textes qui mentionnent et commentent ces peintures sont confus et contradictoires : tandis que l'Anonimo les donne à Avanzo, Andrea Rizzo veut qu'Altichiero et Ottaviano da Brescia en soient les seuls auteurs (4). De ces peintures rien ne reste, rien non plus de celles que, d'après l'Anonimo, Avanzo peignit à la chapelle du palais du « Capitano del Popolo » en compagnie de Guariento. Seuls quelques fragments de la décoration murale, dus à Guariento, ont pu être sauvés et transportés au musée de la ville.

Viennent ensuite les travaux de la chapelle S. Felice (alors dédiée à saint Jacques), de la Basilique Saint-Antoine et ceux de la chapelle S. Giorgio. La date des premiers nous est heureusement connue grâce à un document de 1379, selon lequel Altichiero aurait été payé de 792 ducats, pour la décoration de la dite chapelle et de la sacristie (5).

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 79.

(2) VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 127.

(3) VENTURI, *Op. cit.*, L. p. 978.

(4) Andrea Rizzo, *Notizia d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 77.

(5) *Ancora dato al maestro Altichiero per ogni raxon ch'aveva a fare*

Avec moins de certitude, on place l'exécution finale des fresques de S. Giorgio vers l'année 1384 (1).

Ici, Vasari commet une erreur en donnant comme fondateur de cette chapelle le prince Carrara au lieu de Raimondino dei Lupi. Une autre erreur plus grave de Vasari qui adjoint aux deux compagnons un troisième peintre, Sebeto, vient de la confusion avec le mot « Zebato » par lequel Campagnola désigne Altichiero et qui est une forme latine de Zevio (2).

Altichiero séjourna donc longtemps à Padoue. Un document du 27 septembre 1384 prouve l'activité de l'artiste dans cette ville à cette époque (3). Un vaste et nouveau champ d'observations et d'émotions l'y attendait. Le brusque passage de l'ambiance du palais des Scaliger à celle de la capitale des Carrara a dû exercer sur lui une influence également brusque.

Saisissant était, en effet, le contraste entre les deux villes. Vérone, fière et riche cité si aimée jadis de Théodoric, romantique et gibeline, poétique gardienne des légendes d'amour (4) ; ville aux routes multiples par où lui affluaient les dons d'art et de pensée des peuples d'au delà des Alpes, créatrice elle-même d'un art fin aux germes féconds, — Padoue intellectuelle, religieuse, farouchement attachée à ses libertés, créant, la première parmi ses sœurs voisines, son indépendance communale (1164) (5) et son indépendance spirituelle par son Université dont les destinées illustres furent si bien protégées au siècle suivant par des princes éclairés. Ne vit-on pas « Il Signore » de Padoue et son fils prendre activement part, le 17 mai 1399, dans l'accord pacificateur

con mess. Bonifatio Cussi nel dipingere la capella di San Jaconco como per la sacrestia nel libro de' ducati settecento novanta dui. Doc. C II donné par Gonzati dans *La Basilica di S. Antonio di Padova*, t. III.

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 76 ; Van MARLE, *Op. cit.*, p. 135.

(2) Van MARLE, *Op. cit.*, p. 126.

(3) A. GLORIA, *Monumenti dell'Università di Padova*, II, cité par Van MARLE, *Op. cit.*, p. 127, n° 2.

(4) Giuseppe BIADEGO, *Verona*, Bergamo, 1909.

(5) Andrea MOSCHETTI, *Padova*, Bergamo, 1912.

signé entre l'Université « dei Giuristi » et celle « degli Artisti » (1) ? Ville respectueusement inclinée pourtant devant la majesté byzantine de la toute proche Venise à laquelle elle emprunte maladroitement les coupoles pour couvrir ses églises et l'éloquence théologique pour décorer ses murs (Giusto de Menabuoi, Guariento); gardienne poétique, elle aussi, des trois grandeurs : son Université, son Saint et son monument unique : L'« Arena » de Giotto !

Le contact d'Altichiero avec la révélation du Toscan dut être grave et décisif. Son œuvre nous le prouvera. Et c'est riche de cette expérience, qui a mûri son art, que l'artiste véronais retournera dans sa ville natale. Ce fut, on le suppose, vers l'année 1390 (2).

Vasari nous dit : « Les trois artistes (3) retournent à Vérone et décorent de scènes de mariage le palais du comte Serenghi » (4). De ces peintures, nulle trace. Mais une œuvre authentique — un chef-d'œuvre — nous est restée de cette dernière activité de l'artiste à Vérone : la fresque votive de la chapelle Cavalli dans l'église de Sta. Anastasia.

Altichiero mourut probablement à Vérone. Une mort inopinée, tragique (5) ? Cette supposition — pure fantaisie — n'est pourtant pas à rejeter. Elle montre combien en se penchant avec amour sur la vie et l'œuvre de cet artiste, tout y semble empreint de mystère, de tourment même. Elle nous amène à nous poser une question : quelle fut la physionomie morale d'Altichiero ? Mais rien dans les textes ne peut suggérer une réponse. Le silence y est complet. C'est à l'œuvre seule — dans la mesure où la création de l'esprit correspond réellement à la vie profonde de l'âme — qu'il faut s'adresser pour entrevoir l'homme moral.

(1) Antonio FAVARO, *Sette secoli di vita gloriosa della Università di Padova*, Emporium, févr. 1922, vol. IV.

(2) Van MARLE, *Op. cit.*, p. 127.

(3) Altichiero, Avanzo et Sebeto qui n'est autre que Altichiero lui-même.

(4) Ou plutôt Serego (Van MARLE, *Op. cit.*, p. 126, n° 4).

(5) E. SANDBERG VAVALA, *Op. cit.*, p. 181.

CHAPITRE II

L'ŒUVRE

Le problème de la forme chez Altichiero et de sa conception de l'espace se complique du problème de la confusion de son œuvre avec celle d'Avanzo, confusion à laquelle la critique ancienne et moderne a grandement contribué.

Il est donc d'abord nécessaire de chercher à distinguer aussi nettement que possible les productions des deux artistes. Nous ne nous éloignerons nullement ainsi de notre objet. C'est en définissant la limite que nous obtiendrons la solution.

Un point de repère est donc à rechercher : une œuvre authentique d'Altichiero reconnue telle avec certitude et qui, de plus, soit antérieure aux peintures de la chapelle de San Giorgio de Padoue d'où, précisément, la confusion entre les deux manières a pris son essor. Cette œuvre ne peut être que la décoration de la chapelle de San Felice dans la Basilique de Padoue.

Certes, d'autres œuvres ont précédé celle-ci ; mais les unes ont entièrement disparu, les autres sont ou bien insuffisantes ou bien problématiques.

En effet, aucune trace ne nous reste des scènes des « Guerres de Jérusalem » et des portraits des illustres personnages qui les encadraient, peints par Altichiero sur les murs de la Salle des Fêtes du palais des Scaliger. Et le témoignage invoqué par J. von Schlosser (1), pour les portraits des Scaliger, des copies exposées dans le corridor qui réunit le palais des Offices à celui de Pitti, doit être définitivement

(1) *Op. cit.*, p. 181.

écarté (1). Il en est de même pour la décoration de la Salle des Géants du palais des Carrara à Padoue (2), dont un fragment à l'angle du mur droit — grande figure de Pétrarque assis, entouré de livres, devant la table de son cabinet d'étude — a retenu longuement l'attention des historiens. On sait, en effet, selon Michele Savanarola (3), que le poète y fut représenté. Mais, outre que l'on hésite dans l'attribution sûre de cette peinture à l'un ou à l'autre des deux artistes (4), son état actuel — effet des remaniements postérieurs — ne peut aucunement nous guider dans notre recherche. Et de même que le témoignage des portraits du corridor Pitti pour la décoration véronaise, celui, d'ailleurs plus fondé, du manuscrit italien — traduction du *De Viris illustribus* — à la Bibliothèque de Darmstadt (5) n'en serait qu'un faible indice (6).

Une œuvre importante, récemment mise au jour, étudiée et commentée avec clairvoyance par M^{me} Evelyn Sandberg Vavalà, a été attribuée par cet auteur à Altichiero. La peinture occupe les deux pans de mur faisant angle au-dessus de l'escalier de la vieille tour du château de Cansignorio à Vérone. Une fresque votive, très véronaise de facture : la Vierge avec l'Enfant entourée de saints et de saintes qui, debout, hiératiques et pleins de douceur, protègent les deux pieux donateurs à genoux et la donatrice en prière.

Les raisons alléguées par M^{me} E. Sandberg Vavalà sont fortes : analogies de style avec les productions ultérieures du maître (7), la fermeté et la justesse du dessin (8), la plénitude du modelé qui exclurait la main d'un autre

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 84.

(2) Salle désaffectée de la Bibliothèque de l'Université actuellement.

(3) VENTURI, *Op. cit.*, p. 979.

(4) *Id.*, *ibid.*, p. 996, dit vaguement : *Forse era di uno dei due maestri*. Van MARLE, en revanche, l'attribue à Altichiero, *Op. cit.*, p. 152.

(5) J. VON SCHLOSSER, *Op. cit.*, p. 184.

(6) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 85 ; Van MARLE, *Op. cit.*, p. 208 ; VENTURI, *Op. cit.*, p. 980.

(7) E. SANDBERG VAVALA, *Op. cit.*, p. 152.

(8) *Id.*, *ibid.*, p. 150.

maître contemporain véronais, — le rude Turone ou le trop fin « Second maître » de S. Zeno, — l'estime dont cette fresque a joui, puisqu'à la fin du ^{xiv}^e siècle elle fut imitée par un peintre inconnu et par Stefano da Verona (1).

La fresque est très détériorée. Ce qui en reste — buste et tête de la Vierge, tête de l'Enfant, figures entières des trois saintes et de saint Jacques — est d'une grande beauté.

Mais est-ce d'Altichiero ? Il est certain qu'outre les analogies signalées par M^{me} Sandberg Vavalà, il y en a d'autres à relever, non moins frappantes et qui corroborent cette idée : le traitement des têtes des personnages en particulier qui, grâce à la robustesse ronde et un peu trapue du cou — trait alticherien — donne à ces têtes le caractère « monumental », celui d'un couronnement architectural, d'une coupole par exemple, et en même temps la qualité d'un objet précieux — un des grands mérites de l'art d'Altichiero dans l'interprétation de l'être humain, comme nous le verrons plus tard.

De toutes manières, l'aspect actuel si incomplet de cette peinture, sa timidité iconographique, timidité bien véronaise (2), qui l'éloigne, si toutefois la paternité d'Altichiero est acceptée, de la vaste liberté des compositions padouanes du maître, certaines attaches morphologiques avec l'art d'un peintre contemporain, Turone, — tous ces caractères rendent cette œuvre plus apte à nous renseigner sur la première formation artistique d'Altichiero que sur le véritable sens de son interprétation de l'espace, devenue ultérieurement si personnelle.

La dernière œuvre qui reste à mentionner pour légitimer le caractère exclusif de la révélation alticherienne à S. Felice, est la peinture qui se trouve au-dessus du tombeau de Dotto à l'église des Eremitani, exécutée avant la décoration de la chapelle antonienne. Mais le fait, au premier abord para-

(1) E. SANDBERG VAVALA, *Op. cit.*, p. 155.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 12.

doxal, qu'elle présente plus d'analogies techniques avec la manière de S. Giorgio qu'avec celle de S. Felice, nous oblige à en reporter l'analyse après celle de la première chapelle.

Ainsi l'enseignement de S. Felice requiert d'abord notre étude.

SAN FELICE

Quelles sont les raisons qui, en dehors des raisons stylistiques, que l'analyse seule pourra faire ressortir, viennent d'emblée établir la paternité d'Altichiero dans la décoration de cette chapelle en excluant celle d'Avanzo ? La raison unique et convaincante en est fournie par le document de 1379, cité plus haut. Le nom d'Altichiero y est seul mentionné. Or, comment supposer qu'Avanzo, dont la maîtrise artistique se fera valoir avec un tel éclat dans l'oratoire de S. Giorgio trois ou quatre ans plus tard et qui, par conséquent, à l'époque des travaux de S. Felice, ne pouvait pas être un simple élève d'Altichiero, n'y fût pas dignement représenté à côté d'Altichiero, si vraiment il avait collaboré au parement de la chapelle ? C'est d'ailleurs sur ce document unique que s'appuient les derniers historiens de S. Felice pour admettre la paternité tantôt partielle, quoique essentielle (1), tantôt plénière d'Altichiero (2).

L'erreur de la collaboration d'Avanzo a pour origine un texte de Michele Savanarola qui, en 1440, donne la chapelle de S. Felice à Jacopo Avanti Bononiensi (3).

« L'Anonimo » (4) y veut Altichiero da Verona à côté de « Jacopo Davanzo padovano veronese o bolognese ».

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 78 ; VENTURI, *Op. cit.*, p. 981.

(2) Van MARLE, *Op. cit.*, p. 129.

(3) *Comment de Laud. Patavii* (Muratori Ser. XXIV), p. 1169.

(4) Ed. MORELLI, p. 10, cité par CROWE-CAVALC., *Op. cit.*, p. 146.

Crowe-Cavalcaselle (1) et Schubring (2) donnent une liste d'auteurs qui ont suivi, en y apportant leurs modifications, ce même avis : P. Brandolesi (3), Lanzi (4), Kugler (5), E. Förster (6). De nos jours, Venturi partage cette opinion. Seuls, Crowe-Cavalcaselle, J. Schlosser et tout dernièrement R. Van Marle parlent d'un maître unique, Altichiero.

Schubring, en plus de la main du maître, discerne dans la technique de ces trois peintures trois autres mains, dont celle d'Avanzo (7). Mais Van Marle n'y voit que deux manières, celle d'Altichiero et celle, plus grossière, d'un élève ; un seul esprit, pourtant : celui du maître (8). L'analyse de ces peintures aura pour résultat de légitimer l'opinion de ce dernier historien.

C'est le 12 février 1372 (9) que Bonifacio, fils de Rolando de'Lupi di Parma, marquis de Soragna, passe le contrat avec l'architecte Andriolo de Venise pour la construction de la chapelle dédiée à San Jacomo (10), la deuxième de la nef latérale droite de la Basilique de Saint-Antoine.

Bonifazio de Lupi, vrai fils de son temps : vie orageuse, mélange de grandeur et de misère, tantôt capitaine et podesta à Florence, tantôt condottiere au service des Carrara, prisonnier des Vénitiens, puis ambassadeur à Padoue auprès de la République menaçante, aventurier, diplomate, généreux et dévot, faisant bâtir à ses frais, en 1377, le grand hôpital de Saint-Jean-Baptiste à Florence et, retiré défini-

(1) *Op. cit.*, p. 146.

(2) *Ibid.*, p. 77.

(3) *Pittura etc. di Padova*, 1795, p. 29.

(4) *Storia dell Pittura italiana*, III, p. 18-19.

(5) *Handbook of painting. The italianschools*, London, 1855, I, p. 173.

(6) *Kunstblatt*, n° 3., an. 1838.

(7) *Op. cit.*, p. 78.

(8) VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 134.

(9) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 12.

(10) Selon l'inscription sur la façade de la chapelle et le sujet des scènes représentées (VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 129). En 1503, à la suite de la translation des reliques de saint Félix dans la chapelle, celle-ci prit le nom de ce saint.

tivement et paisiblement à Padoue, faisant ériger une des plus belles chapelles privées du Trecento où à sa mort, en 1389, son corps fut inhumé (1).

Les notes concernant la construction de la chapelle courent de l'année 1372 à 1382. Une seule, la fameuse quittance de 1379, a trait à la décoration murale (2).

Trois marches en marbre rouge de Vérone séparent la chapelle de la nef ; cinq arcs brisés, retombant sur six colonnes rondes en marbre de Vérone elles aussi et portant du côté de la nef cinq statues de saints dans des tabernacles gothiques, — saint Jacques, saint Pierre, saint Paul, saint Martin et saint Jean-Baptiste, — ouvrent somptueusement l'accès à la chapelle. Trois voûtes en croix d'ogive que séparent deux arcs doubleaux — ondulation d'un ciel nocturne semé d'étoiles, portant dans chacun des douze compartiments triangulaires un grand médaillon et, à l'intrados des arcs, dix médaillons plus petits, où sont peints des bustes nimbés — couronnent les murs de la chapelle et laissent s'épanouir l'univers des formes qui les peuplent.

En face de l'entrée et répétant fidèlement l'ordonnance de celle-ci, cinq arcs sur six colonnes décorent la muraille, les deux extrêmes abritant chacun un tombeau : à droite, celui du donateur Bonifazio de' Lupi avec, dans la lunette, une représentation peinte de la Résurrection ; à gauche, celui d'une noble famille de Parme (3) ayant, à son tour, une Pietà peinte au-dessus, dans la lunette. Et ce sont les trois arcs aveugles du milieu qui encadrent la fameuse Crucifixion — gloire incontestable d'Altichiero (4).

(1) GONZATI, *Op. cit.*, II, p. 93.

(2) Van MARLE, *Op. cit.*, p. 129.

(3) *A sinistra havi la tomba eretta in onore di Rolando, Martino, Pietro e Dandolo de' Rubis ducchi di Parma*, CROWE-CAVALCASELLE, *Op. cit.*, p. 147.

(4) Malheureusement un autel très haut et trop rapproché du mur rend la vision de sa partie centrale malaisée. L'autel ne reposait à l'origine que sur deux marches. Sa forme actuelle — sept marches, haute balustrade portant cinq statues dont quatre du XIV^e siècle — date de 1503. (D'après GONZATI, *Op. cit.*, p. 175.)

Sur la partie supérieure des murs, huit lunettes contiennent le récit des huit épisodes de la vie de saint Jacques et des miracles survenus après sa mort.

La zone inférieure du mur gauche est consacrée, en trois scènes au grand miracle du Saint sur un champ de bataille en Espagne ; en face, sur le mur droit et du côté gauche d'une haute et étroite fenêtre gothique — l'unique ouverture sur le dehors — est peint un tableau votif ; un saint Christophe était représenté du côté opposé de la fenêtre, mais il a disparu (1). Dans les écoinçons s'alignent des bustes de saints ; seuls, les deux écoinçons extrêmes des arcs aveugles contiennent une figure en pied : l'Ange annonciateur, à gauche, la Vierge de l'Annonciation, à droite.

Tel est, présenté sommairement et d'une manière préliminaire, l'ensemble de la décoration murale de la chapelle.

En 1771, le peintre Francesco Zannoni et l'ornemaniste Antonio Tenturi restaurèrent ces fresques et leur travail fut loué unanimement (2). Un document du 30 décembre 1771 témoigne du soin et de la délicatesse avec lesquels cette restauration fut exécutée (3).

*
* *

Altichiero est le peintre de l'espace incurvé : sa prédilection de poète pour la profondeur arrondie de l'espace donne à son art toute sa valeur plastique, toute sa qualité tangible.

Voici la *Crucifixion*. Entre les arcs, chacun des trois compartiments a sa vie propre, en participant en même temps à l'unité du drame.

Compartiment du milieu : Le Christ en Croix ; à ses pieds,

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 36 ; Van MARLE, *Op. cit.*, p. 134.

(2) GONZATI, *Op. cit.*, p. 175 ; Van MARLE, *Op. cit.*, p. 129.

(3) ... *per restaurare in buona e lodevol maniera le parti queste corrose che si trovano senza alterare in alcuna minima parte tutto ciò che è d'illeso ed intatto, perchè sempre abbia a vedersi il vero, puro ed identico originale carattere, e rimetter le parti tutte ad imitazione dello stesso.* (GONZATI, *Op. cit.*, II, Doc. CIII.)

Marie-Madeleine et une autre sainte femme éplorées et à genoux, tournant le dos au spectateur ; tout autour, la grande foule du Golgotha, juifs, guerriers d'où se détachent les trois figures pieuses, les donateurs eux-mêmes peut-être, père, mère et fils (4) qui s'avancent à droite.

Compartiment de gauche : sur le devant, le drame des Saintes Femmes abritant la douleur de la Vierge défaillante, entouré jusqu'aux confins du cadre par la compassion des pieuses bourgeoises accourues avec leurs enfants ; par l'indifférence des vieux juifs et des ouvriers emportant vers la ville les instruments, désormais inutiles, de leur besogne, marteaux, haches, échelle ; par toute la vie d'une grande ville, Jérusalem, dont les remparts et, derrière eux, les bâtisses — tours massives, loggias gothiques, coupoles — se dressent à l'extrême gauche.

Compartiment de droite : groupe de soldats au premier plan, agenouillés ou assis, jouant aux dés la tunique du Martyr ; groupes de graves personnages, d'attentifs, de studieux, qui contemplent et commentent la scène ; foule de guerriers et de cavaliers avec leurs lances formant le dernier plan ; file de paysans affairés à droite, encadrée de deux roches, et tout en haut, fières murailles d'un château à l'architecture sobre et puissamment articulée.

Autour du Christ, dressé haut, pleuré par les anges, roulent les larges harmonies des formes et des couleurs. De la ville et du château-fort déferlent deux torrents d'humanité qui, tantôt grandissant, tantôt s'apaisant, comme des vagues, montent d'un rythme continu vers la tragédie centrale, la Croix, où leur rencontre forme une seule masse vibrante.

Mais soutenant cette première ordonnance immédiatement accessible et superficielle, la vivifiant, lui donnant sa signification plastique, vit en profondeur une seconde ordonnance : cercles, spirales, entrelacs, technique de l'espace arrondi. A gauche est la Vierge debout, soutenue et assistée par

(4) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 32.

les Saintes Femmes : cercle qui se déroule un instant pour amorcer le cercle voisin, groupe si poétique des bourgeoises tenant par la main ou sur le bras les enfants, parmi lesquelles une vieille essuyant ses larmes avec un pan de son manteau ; puis, d'une courbe hardie, soulignée par le contraste de la roideur de l'échelle, ce cercle nouvellement éclos se continue et se reforme en contournant le grand groupe du dernier plan, et finalement s'abîme dans le compartiment central : évolution parfaite en elle-même, mais partielle encore.

A droite, l'espace s'infléchit, sa courbe s'enroule en anneaux concentriques autour des groupes circulaires des joueurs, des personnages attentifs, en tordant en S les dernières chevauchées des guerriers à l'arrière-plan, et finalement se précipite, lui aussi, dans la partie centrale.

Celle-ci est une masse compacte qui se forme en rondeur ; cercles concentriques se déroulant autour de la Croix ; la courbe que tout en haut fait l'arc vibrant des têtes en est le couronnement ; elle est aussi l'achèvement des deux courbes des deux parties latérales qu'elle absorbe. Et c'est ainsi que tout converge vers le centre, dans cet univers de cercles vivants, c'est ainsi que s'impose un cadre arrondi, non seulement à chaque partie, mais à la composition totale.

Mais cette lisibilité d'une ordonnance à la fois claire et cachée n'est qu'apparente. Cet univers n'est pas uniquement rotondité stable et régulière. Il est mouvant au fond, tourmenté, irrégulier, imprévu. Et c'est là le vrai secret. Les figures géométriques des cercles bougent, s'enchevêtrent ; les courbes s'entrechoquent, se coupent, forment des entrelacs ; la mise en mouvement d'un tout se fait devant nous : telle figure faisant partie d'un groupe-cercle, amorce soudainement et forme un groupe voisin jusque-là invisible qui s'empare à son tour du premier, le pénètre et le transfigure. Ainsi dans le compartiment des joueurs, la tête derrière le vieillard en jaune à l'extrême gauche, transforme, d'une manière imprévue, le cercle des personnages attentifs en un cercle nouveau limité par la foule des cavaliers.

Obéissant à cette ordonnance double, à la fois lisible et

irrégulière, stable et continue, la conception altichérienne de l'être humain est double, elle aussi. La dualité y est encore plus frappante, parce que plus poétique : c'est proprement la poésie de l'homme-paysage. C'est bien par l'Homme en effet que la continuité des formes se crée. Il est fonction ; il se continue dans ce qui est lui-même, mais sublimé : la collectivité, masse eurythmique qui remplit tout l'espace en lui donnant précisément la qualité tangible par cette organisation en cercles, enroulements et entrelacs.

La collectivité est donc, si l'on peut dire, le « paysage » de l'individu, son au-delà. L'homme n'existe pas tout seul ; il se continue indéfiniment. Il vit pourtant, et magnifiquement ; sa dignité plastique est respectée, et de quelle manière ! Une noble cohérence règle et domine les groupements. Une figure humaine n'empiète jamais sur la liberté plastique d'une autre figure voisine, fraternelle en beauté.

L'homme en tant qu'individu est raconté dans sa double légende — dédoublement magique — de stabilité et de continuité, d'achevé et d'inachevé ; tantôt type idéal, tantôt portrait réel ; les deux visions souvent séparées, mais souvent aussi fondues. Voici le vieillard pharisien tenant la tunique du Christ derrière les joueurs. Sa tête est une tête-type dans l'art d'Altichiero : régularité des traits, noblesse évidente, en accord avec l'expression de pensée et de bonté méditative, dessin plein, sûr et délicat (barbe nuageuse, douceur et fermeté des plis du capuchon soutenant la beauté de la tête vénérable, presque le « sfumato »).

Et voici l'une des plus belles têtes de ce tableau, celle du personnage derrière le vieillard en jaune à gauche. Le portrait domine ici. Joues creusées d'ombres larges qui leur confèrent un caractère imprévu, irrégulier, — signe tourmenté de l'individuel : manière altichérienne de pétrir le visage dans une substance précieuse et changeante, qui semble modelée par la vie même, par la souffrance et la résignation.

Les mêmes ombres donnent sa forme au visage pathétique de la Vierge dans l'autre compartiment — portrait d'une

douleur personnelle qui enveloppe une pensée de soumission : ombres imprévues dans la claire douceur d'un modèle arrondi, sur les joues, autour de la bouche et des yeux. Tout comme dans l'ordonnance générale des grandes formes, l'espace, la qualité tactile du volume, y est créé par le jeu imprévu de leurs sinuosités.

De même qu'Altichiero procède par une ordonnance double dans la composition, son art est double dans l'exécution : travail et tourment dans la création du volume, charme, richesse, plénitude dans la technique du coloris. Ce dualisme introduit une étonnante nouveauté dans le Trecento italien : le mariage du ton et de la valeur. Deux couches de couleur superposées, pour ainsi dire, permettent de l'obtenir : une couche de tons juxtaposés, riche palette véronaise (violet, rose, jaune, vert, blanc) d'où les stridentes notes toscanes (azur et rouge écarlate) sont exclues ; une autre, profonde et unique, d'un gris-perlé. C'est grâce à celle-ci que la gamme générale s'enrichit, devient écoulement, pénétration réciproque, crée le « sfumato » coloriste — prélude aux joies vénitiennes.

Certes, la restauration a dû enlever à cette œuvre quelque chose de son éclat primitif, comme elle a dû affaiblir la consistance des formes ; mais de même que ces dernières ont été respectées dans leur caractère de rotondité essentielle, jusqu'au contour des figures doucement arrondies et pleines, jusqu'aux attitudes noblement arquées et aux plis d'une calligraphie si ronde, de même a été conservé le vrai caractère des couleurs. Le vert, le jaune et le rose surtout règnent ici ; mais ce rose passe par toutes les inflexions du rose au violet, pendant que le vert et le jaune se pénètrent, donnent des ombres olivâtres (figure drapée à côté du vieillard à l'extrême gauche du compartiment droit ; Vierge et femme portant l'enfant sur le bras du compartiment opposé) et s'allument aux plis en traînées d'or. On dirait qu'une cendre chaude y voile toute véhémence et donne à la couleur cette saveur charnelle par où la vue devient toucher. Toute la partie droite de la fresque

en est glorifiée : large mélodie violette aux accords perlés de blanc-gris que coupe — accents toniques — une ponctuation des noirs, verts, rouges foncés des casques, des bras, des bonnets.

Si cette œuvre est tout entière d'Altichiero, — personne ne la lui a jamais refusée, — par son caractère de cohésion intime, il n'en est pas de même des huit lunettes des zones supérieures des murs, en particulier celle qui, sur la paroi gauche, et la plus imposante par ses dimensions, inaugure le drame des miracles de l'apôtre saint Jacques.

Tout dans cette première est de la main d'un assistant. Seuls quelques traits rappellent que le maître de la *Crucifixion* ne s'en désintéressa pas entièrement.

La *Légende dorée* en donne la trame (1).

Jacques, frère de Jean, entouré de ses disciples, convertit le peuple de la Judée. Un méchant, le mage Hermogène, hait le Verbe. Pour le combattre, il envoie vers l'apôtre son élève Philetus. Mais celui-ci, saisi par la vérité, se rend au Christ. Le mage évoque les démons et leur ordonne d'enchaîner l'infidèle disciple. Mais l'Apôtre délivre le jeune converti.

Une église gothique à cinq nefs encadre la scène. A gauche, dans les deux nefs latérales, le mage, entouré d'amis, congédie Philetus ; au centre, dans la grande nef a lieu la Sainte dispute, l'apôtre dominant du haut de sa chaire la foule des assistants qui emplissent le vaisseau, et la figure de Philetus qui, debout, en face de lui, égrène, — geste de la main aux doigts calculateurs — ses arguments impies ; à droite est figurée l'invocation du mage et la fuite de ses disciples devant l'envolée des noirs esprits.

L'ordonnance est ici purement narrative. Elle reste à la surface. Elle n'agit pas en profondeur. On y retrouve pourtant deux caractères de la *Crucifixion*. D'abord la convenue architecturale qui, dans la *Crucifixion*, faisait pointer vers les trois sommets des arcs les murailles de Jérusalem,

(1) Jacques de VORAGINE, *Legenda Aurea*, éd. Graesse, p. 421.

la Croix et le haut château et qui fait pyramider ici vers le sommet les combles des deux nefs latérales de chaque côté de la baie gothique centrale. C'est, d'autre part, le grand sens dramatique, loué par Schubring (1), mais moins souple ici qu'ailleurs, qui met d'accord l'action et le fond : répartition en trois grandes scènes qu'encadrent — trop statiquement, il est vrai — les compartiments des architectures représentées. Voragine est commenté ici, comme partout ailleurs sur le parcours de ce cycle, par un dramaturge qui sait resserrer et grouper la narration autour des points culminants.

Tout le reste est d'un élève malhabile. Rien ne révèle l'inquiétude d'Altichiero, créatrice de l'espace. La foule ne s'y organise pas, mais s'y entasse. Le groupement arrondi des têtes autour des deux protagonistes de la dispute est lourd et inexpressif à cause de la verticale dominante des silhouettes et de leur raide échelonnement. Le dessin est peu soigné et cerne lourdement les figures où, élément qui fait défaut totalement dans la *Crucifixion*, apparaît l'anthropométrie des giottesques : figures trapues, au nez camus (à l'exception de quelques figures au type altichérien, corps robuste, tête proportionnellement petite, visage allongé au front large au menton pointu : l'Apôtre et Philetus, par exemple).

Altichérienne d'inspiration, quoique apparentée par son exécution lourde à la scène de la *Dispute*, est la lunette suivante.

Saint Jacques ordonne aux esprits de l'Enfer de lui apporter Hermogène ligoté qu'il délivre ensuite par la main de Philetus. Le mage, touché de la grâce, est baptisé par l'Apôtre parmi l'étonnement du peuple et l'holocauste des livres impies.

Trois scènes y sont aussi réunies : à gauche, l'Apôtre majestueux et, dans les airs, les démons avec leur proie ; au centre, le baptême ; à droite, le peuple. Mais ces scènes

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 17.

ne sont pas juxtaposées ou séparées par des cloisons ; elles fusionnent : la main du maître y paraît avec certitude.

Un étrange édifice les encadre : la partie centrale, en recul, s'ouvrant par une baie rectangulaire sur une abside, est flanquée de deux tours ajourées, deux tours-cages aux colonnes hautes et minces très peu espacées. Les scènes de gauche et du centre se jouent devant l'édifice, la figure du Saint se répétant curieusement ; la scène de droite est tout emprisonnée dans la saillie ronde de la tour-cage. Celle-ci acquiert de ce fait un caractère de plénitude, de pesanteur dont l'autre tour, par contraste qu'accentue la monumentalité de la figure de l'Apôtre, est étrangement délestée. Il se fait ainsi comme un déplacement continu de forces, nettement rotatif. Et l'espace est rendu tangible, capté par le mouvement ou mieux, par la suggestion du mouvement. La troisième dimension n'y est pas construite par la mémoire, nous y prenons part, nous nous y mouvons, nous la creusons.

La mort du saint est le sujet de la lunette suivante. Condamné au supplice par Hérode Agrippa sur l'accusation du pontife Abiathas, le saint est traîné, la corde au cou, poussé par les soldats hors de la ville dont la porte massive (à gauche de la scène) vomit une foule bariolée. Un paralytique est guéri par le Juste sur la route de la mort. Une autre victime de la foi est donnée aux méchants : le scribe Josia que ce miracle charitable convertit et fait martyr ; la mort de l'Apôtre est consommée à droite du tableau ; au milieu, un paysage de montagne avec un bourg domine fièrement la tragédie.

L'esprit d'Altichiero se manifeste ici dans la sobre puissance des architectures, dans l'art de fondre, et non de juxtaposer les moments culminants : la scène du miracle du paralytique et la scène de la mort du saint reliées entre elles par le paysage. Mais l'exécution est due à la même main inhabile : même cerne rude, même figures de vieillards à l'œil fixe, menaçant, au nez écourté, à la tête en pyramide.

A la lunette suivante est peinte l'histoire la plus belle de

ce cycle : la déposition du corps du saint devant le château de la reine Lupa.

Les disciples fidèles, narre la légende, s'emparèrent nuitamment de la sainte dépouille et s'enfuirent par la mer sur un fragile esquif guidé par l'ange, vers les terres espagnoles. Arrivés devant le château de la puissante dame Lupa (aïeule légendaire du donateur Bonifazio), ils déposent leur fardeau sur un rocher qui épouse, selon la convenance des gestes divins, la forme du défunt. Puis vont solliciter de la reine la permission d'ensevelir le Maître dans cette terre devenue sainte.

Un château octogonal domine la scène ; à l'intérieur, que la disparition du mur de face fait largement voir, Lupa et ses suivantes se tiennent appuyées sur la rampe d'un escalier, écoutant la supplique des deux disciples ; devant le château, trois autres disciples déposent pieusement sur la pierre le saint couché dans son linceul ; dans l'angle gauche du tableau, l'ange est assis dans la barque, ailes déployées, la main sur le gouvernail ; au fond du mur droit du château, on aperçoit par une ouverture l'amorce d'un escalier tournant.

L'exécution — dessin et coloris — est indubitablement du même assistant. La main qui peignit tous ces êtres n'en caresse jamais la substance ; mais, rude, elle en silhouette le contour en alourdissant brutalement les traits.

Or, la composition de cette scène est l'une des plus hardies du Trecento et la plus belle peut-être d'Altichiero. De même que l'on s'étonne de voir la grande lunette de la *Dispute*, la plus imposante par ses dimensions et son emplacement, abandonnée presque en entier aux soins infidèles d'un subalterne, de même ici le paradoxe d'une collaboration si disproportionnée paraît tout à fait choquant. Mais ceci reste un secret, secret de la vie privée de l'artiste — tourment ? indolence ? — dont l'évidence ne nous sera pas moins utile lorsque plus tard, à la chapelle de S. Giorgio, il nous faudra expliquer certaines inégalités énigmatiques de sa décoration.

L'univers de la *Crucifixion* et du *Baptême d'Hermogène*

reparaît. Notre certitude tactile, personnelle du relief et de la place des corps, y est créée encore par le mouvement rotatif autour de l'objet : il donne aux figures régulières une valeur changeante, imprévue, la géométrie devient souple sans perdre son autorité. Cette transformation d'une forme en une autre s'opère ici par le passage du polygone au cercle. Pas un seul plan qui vienne se couper à angle droit. Toutes les directions évoluent obliquement les unes à l'égard des autres en bâtissant ainsi le polygone : l'escalier de la grande-cour du château, à l'égard des murs, et ceux-ci à l'égard du rocher-sépulcre du premier plan et du paysage aquatique.

Mais cette *obliquité* n'est pas stable, figée : jeu de constructions conceptuelles ; elle n'est que la basé d'une autre ordonnance : l'ordonnance ronde. La suggestion de la courbe arquée que fait l'escalier tournant, de la sinuosité de la rive rocheuse et du galbe de l'esquif fait surgir une nouvelle vision. Un foyer d'attraction est formé : l'oblique est attiré vers la forme arrondie. Alors, ainsi que dans le *Baptême du mage*, tout se meut selon ce rythme. Et ce mouvement, notre propre mouvement autour de la forme, crée dans celle-ci sa consistance, sa réalité. Alors le lyrisme d'Altichiero s'épanouit : l'amitié pour la chose qui se laisse voir. Tout participe en égale dignité à la création de l'espace : l'être-vivant et l'objet. Les fonds s'animent. Les fonds deviennent à la fois l'ornement de l'être et sa continuation, son au-delà, car ils participent vraiment au drame. Et ce drame cesse d'être seulement humain et moral ; il s'étend au milieu, il engage l'univers. Les architectures des fonds n'empiètent en rien sur l'être humain. Elles ne l'accompagnent même pas, elles le continuent. Il y a interpénétration ; les êtres vivent ici librement — sans encadrement conventionnel dans des niches, des arcades — parmi les piliers et les roches qui leur sont amicaux, qui les enlacent sans les emprisonner. Admirable expression de l'âme d'où elle vient, l'enveloppe narrative de ce drame complexe est simplicité, modestie plastique, aisance.

Simple, modeste et solennelle est l'action ; de même les

grandes figures des acteurs. Simplicité remarquable dans les fonds architecturaux : murailles fermes, tours massives aux arêtes énergiques. Et c'est peut-être ici que l'erreur de présenter Altichiero comme grand bâtisseur d'exubérances architecturales est plus flagrante. Nous verrons plus tard l'origine de cette interprétation,

Le pénible travail qui creuse ici l'espace ne se traduit au dehors — image même du travail de toute création — que par le caractère définitif de l'emplacement d'une forme. Avec quelle aisance s'épanouissent, plantées à même le sol, les puissantes tours du château, et se situe l'ample scène de la déposition du corps, et s'impose la nécessité élégante et variée du groupement libre des femmes sur l'escalier de la cour ! Aisance aristocratique, fruit rare de la familiarité d'un esprit avec des problèmes non communs. Mélancolie aussi, celle qui solennise constamment tout drame, tout geste d'Altichiero.

Et voici, peut-être, dans la mesure où notre analyse permet de les saisir, quelques traits de la physionomie morale de l'artiste : tourment des profondeurs, aristocratie, mélancolie, modestie.

Les quatre lunettes restantes n'ajoutent rien à cette vision de l'univers altichérien ; le plus souvent elles en retranchent même l'essentiel, soit à causè de l'exécution inférieure, soit à cause de l'état de ruine où deux d'entre elles sont réduites. C'est le cas de la lunette du mur droit divisée en deux par la fenêtre et de celle qui la suit immédiatement sur le mur d'entrée.

La première raconte la suite de l'arrivée au domaine de Lupa : l'emprisonnement des disciples par le roi et la reine impie. On distingue encore à gauche les figures majestueuses des disciples trainés en prison par des soldats, et sur une terrasse qui couronne un édifice ajouré d'arcades, la reine entourée des siens veillant à l'exécution de ses ordres. Ce qu'on peut distinguer de la technique est très délicat. Tandis qu'ailleurs, le coloris des lunettes, tout en maintenant la gamme chaude de la *Crucifixion*, semble dépourvu de son

dessous perlé qui lui donne toute sa valeur, le ton ici — le jaune des tuniques, par exemple — acquiert une luminosité frappante. Le dessin est pur, coulant et très élégant. Serait-ce dû à la main du maître ou à celle d'un autre assistant mieux doué ? L'état de la fresque ne permet pas de conclure. En tout cas c'est ici que l'opinion de Van Marle sur la participation d'un seul aide à la décoration de la chapelle, semble un peu trop catégorique.

La peinture suivante est plus ruinée encore. L'ange délivre les prisonniers, et les persécuteurs envoyés par la reine et le roi sont précipités du haut d'un pont qui s'effondre, entraînant les cavaliers et leurs montures. A gauche, tout en haut, un ange guide les disciples hors de la prison ; à droite, presque indiscernable, la conversion du roi ; au milieu, tout en bas du tableau, la scène, étonnante de vivacité, de la chute du pont. Un cavalier et son cheval se débattent dans l'eau du fleuve ; un autre, le manteau envolé, s'efforce de franchir l'abîme en enfourchant sa monture au cou désespérément allongé. Il y a là des hardiesses de raccourci exceptionnelles avant les leçons d'Ucello. L'âme d'Altichiero est dans l'aisance et la logique intime d'un paysage rocheux et nu qui lie les deux scènes entre elles et qui est aussi fonction même du drame.

On pourrait intituler « Drame de la marche » le sujet intime de la lunette suivante : l'entrée miraculeuse du corps du saint dans la ville de Lupa, parmi les disciples qui entourent le char funèbre et l'exultation d'une foule — vieillards, femmes, enfants — qui envahit les riches architectures. Le miracle est accompli : les deux taureaux sauvages envoyés par la reine, perfidement consentante à l'ensevelissement, au lieu d'attaquer le convoi funèbre, en facilitent la marche triomphale vers les portes de la ville.

Ici, on retrouve la main du même assistant dans le dessin lourd et dans le modelé dépourvu du relief varié et imprévu de la *Crucifixion*. Altichiero, lui, vit dans la plénitude des fonds architecturaux — riches bâtisses gothiques, masses imposantes allégées et non encombrées de loggias, de balus-

trades, de fenêtres et d'arcatures aux fines colonnettes, de tours abritant la curiosité des enfants — détail évident d'une sorte de contrepoint musical, et non « scène de genre ». Mais le maître vit surtout dans l'ordonnance intime du tableau. Drame de la marche. L'horizontalité du char prolongée dans celle des deux taureaux attelés et attirée vers le cadre sinueux du cercle que décrit la foule environnante, donne la nette sensation du mouvement processionnel.

Une fatigue d'inspiration, dirait-on, ôte tout caractère altichérien à la dernière lunette du cycle (rendue très sombre par l'âge) et la rapproche curieusement de la première, celle de la *Dispute*. C'est le même artifice qui unit ici les scènes en les séparant en même temps, en les sériant par des cloisonnements de bois. Deux scènes : à gauche, encadré d'arcades, le baptême de Lupa soumise par le miracle des taureaux à la foi du Christ ; à droite, l'entassement des assistants également sous arcades. Au milieu, une large cloison lie les deux scènes.

Altichiero a peint la grande fresque du mur gauche au-dessus de la *Dispute*. C'est l'histoire d'une double apparition de saint Jacques racontée en trois épisodes qui se continuent l'un après l'autre sans aucun cloisonnement, les deux scènes de gauche se passant à l'intérieur d'un palais, la troisième à droite, dans un paysage libre.

Quelle en est l'iconographie ? L'interprétation traditionnelle a voulu y voir l'histoire de l'apparition du saint au roi Ramiro I^{er} d'Asturies (1).

Vaincu par les Sarrasins, dit la légende, le roi s'était réfugié sous les murs de Clavijo. La nuit, saint Jacques lui apparaît, lui promet la victoire et l'exhorte au courage. Le lendemain le Concile est convoqué : évêques, seigneurs, capitaines écoutent le récit de don Ramiro. Puis la bataille est livrée. Le roi prie. Saint Jacques apparaît une seconde fois et les murailles s'écroulent, ensevelissant les infidèles et livrant la ville aux chrétiens.

(1) *Historia Compostelana*, lib. I, cap. I, dans *España Sagrada*, citée par Schubring, *Op. cit.*, p. 23, n° 2.

Cette interprétation a été combattue par M^{lle} Jeanne Guénod (1). Il ne s'agirait point du roi don Ramiro, mais de Charlemagne qui reçoit en rêve la visite de l'Apôtre pour lui ordonner de délivrer son corps de la souillure des infidèles. Ce ne serait pas Clavijo, mais Pampelune qui voit tomber ses tours sous le bourdon de l'Apôtre.

La fresque d'Altichiero fournit à cette nouvelle interprétation des arguments entraînants. A gauche est raconté le rêve du souverain couché sur un large lit dans la paix et l'intimité — icône, manteau royal appendu au mur — d'une étroite pièce s'ouvrant derrière une balustrade surhaussée de trois hautes marches. Derrière le souverain endormi, saint Jacques indique du doigt le ciel ; devant lui, à ses pieds, le sommeil du domestique accroupi. La scène du *Concile* suit immédiatement la scène du rêve. Trois arcs trilobés, soutenus par quatre hauts et fragiles piliers, reposant à leur tour sur les deux stylobates des deux arcs extrêmes, s'ouvrent sur l'intérieur d'une vaste salle. Par la baie entièrement libre du milieu, le souverain couronné apparaît sous un dais en habits solennels. Dans les deux ouvertures latérales s'inscrit symétriquement l'assemblée des conseillers. *La Bataille*, toute hérissée de lances, occupe la troisième partie de la fresque, la plus large. A gauche, les tentes, toute la vie du campement ; à droite, les chrétiens aux boucliers timbrés d'un lion, terrassant les infidèles dont les boucliers portent un dragon ; au fond, tout en haut, saint Jacques fait crouler les tours de la ville ; au milieu, sur le premier plan, le souverain en appareil de guerre invoque à genoux le saint, derrière lui son écuyer tient la couronne.

Ce qui étonne iconographiquement dans ces peintures, c'est, selon M^{lle} Guénod, la figure même du roi trônant dans le Concile : la barbe partagée en deux, « la barbe fleurie » de l'Empereur, le sceptre, le globe, la lourde couronne fermée — attributs d'une puissance autrement étendue que celle

(1) Jeanne GUÉNOD, *Les apparitions de saint Jacques et deux fresques d'Altichiero*, Gazette des Beaux-Arts, 4^e période, oct. 1910.

d'un petit roi des Asturies — et la présence de la fleur de lys sur la couronne, le sceptre, l'étoffe du dais. Ensuite, M^{lle} Guénod évoque l'analogie significative entre l'attitude du saint apparu dans le *Rêve* et celle qu'il présente sur la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, sur une verrière du XIII^e siècle à Chartres et sur trois médaillons du sceptre de Charles V, toutes ces représentations, ayant trait à la légende de Charlemagne. Quant à la ville assiégée, conclut l'auteur, c'est bien Pampelune, car selon l'iconographie contemporaine, saint Jacques n'était représenté à Clavijo que sur un coursier blanc.

La conclusion de M^{lle} Guénod est séduisante. Cependant la présence de l'épisode du « Concile », qui appartient à la légende de Clavijo, rend dangereuse toute opinion catégorique sur ce problème. Mais cette controverse iconographique ne touche en rien au fond même de notre étude.

Le principe qui guida la construction de l'*Arrivée devant le château de Lupa* organise l'espace du *Rêve* : l'obliquité des plans attirés vers un foyer commun ; le mouvement rotatif creusant l'espace pictural ; la stabilité et la régularité épousant la continuité et l'irrégularité.

Le biais du lit par rapport à l'arrière-plan ; l'obliquité du mur en face du roi endormi (colonne d'air meublée d'une icône, d'un linge suspendu et d'une figure accroupie) ; le biais de l'escalier, tout ce système semble entraîné dans un mouvement tournant, générateur de l'espace, par les courbes de deux arcs, la silhouette du saint et le S du serviteur endormi. Mouvement calme et silencieux, que dessinent le bras doucement replié du roi, celui du serviteur, le plissement étoffé du linge suspendu, la floraison de l'arc au-dessus du lit.

Si dans la composition du *Rêve* l'artiste se montre créateur si hardi, dans la scène suivante, le *Concile*, il y témoigne d'une certaine timidité. Il y a, dans cette composition, quelque chose de désagréable et d'étranger à l'art d'Altichiero : c'est l'emprisonnement du drame dans une architecture schématique, fragile, étouffante ; c'est la rigidité

statuaire du roi hissé sur un piédestal polygonal ; c'est surtout cette manière, absente partout ailleurs, d'abriter les personnages sous des arcs qui les figent.

Cependant la main du maître est encore là. Aux côtés du trône la foule qui s'échelonne (comme dans la fresque au-dessus, la *Dispute*, ce qui fait ressortir le contraste entre les deux) ne s'entasse pas ; sa masse totale suit doucement la grande direction arquée en s'arrondissant autour du trône. Nulle part dans cette chapelle, l'image de l'homme n'a été aussi magnifiée. On dirait que le sentiment refoulé de l'irrégularité s'y dédommage sur le visage de l'homme, dans les sillons de la vie physionomique, dans l'imprévu des ombres. Toutes ces têtes sont scellées du signe de l'unique (étonnant profil du personnage en manteau et bonnet rouges à l'extrême gauche du troisième rang des conseillers de l'arc droit). La masse compacte que forme le tout organise sa vie intense en se contractant sur tout ce fourmillement de points de clartés : taches claires et fines des têtes sur un fond obscur et épais.

La poésie d'Altichiero se retrouve ici : solennité silencieuse des rangées arquées des têtes, monumentalité aristocratique de la figure du roi, mystère scintillant d'or d'une idole posée sur le champ bleu d'un tapis fleuri de lys de France.

Cette poésie règne aussi dans le drame suivant : la *Bataille*. L'espace d'Altichiero s'arrondit, son mouvement lui donne sa tangibilité. Du haut du tableau des deux extrémités, descendent, en se rejoignant au bas de la scène, deux torrents de guerriers dont les casques noirs pointillent le parcours raidi par l'échelonnement des roches et des tentes à gauche et par l'acuité des lances entrechoquées à droite. En reliant les deux sources de ces torrents, on a la base d'un triangle : une cité, un château aux tours crénelées, vrais fûts d'arbres, tout un paysage romantique — un des charmes des fonds architecturaux d'Altichiero, — où la forêt et le château-fort se fondent en une seule image fantastique de tours pareilles à des fûts de colonnes.

Donc un triangle. Et cependant comme dans le *Rêve* et ailleurs, l'irrégularité sinueuse des tracés transforme tout angle en segment : métamorphose d'une forme lisible (polygone) en une autre forme, à la fois stable et fuyante (cercle).

L'être humain se continue dans la collectivité qui devient en quelque sorte son paysage, et l'homme collectif se prolonge à son tour dans le paysage réel — roches, monts, ville, château — qui participe intensément à son travail. C'est par ces métamorphoses, ces sympathies et cette continuité des formes que s'enfante l'univers incurvé et avec lui l'ample et belle perspective empirique.

La fresque est détériorée par la restauration et par le temps. Cependant, sauf pour la couleur, le faire du maître y est discernable : silhouettement sûr, plein, fin ; drame calme, doux (paradoxalement calme et doux même dans une scène de bataille), aisé pourtant : mélancolie noblement racontée du roi à genoux et isolé ; liberté du groupement qui le circonde.

Plus endommagée encore est une autre peinture de la main d'Altichiero : le tableau votif sur la zone inférieure du mur d'en face, au côté gauche de la fenêtre.

Une Vierge en Majesté, l'Enfant divin sur ses genoux, règne sur un trône doré, ample, riche en pinacles, tourelles et pignons orné de statues d'anges, couronné d'une coupole. A ses côtés saint Jacques, à la toge jaune et sainte Catherine au manteau de pourpre, la couronne royale sur ses cheveux blonds, lui présentent le donateur et la donatrice à genoux ; Bonifazio Lupi et son épouse Caterina de' Franceschi.

Le coloris, très abîmé, laisse encore sentir l'harmonie claire, riche, mais nullement violente, des bleus, jaunes, lilas et des rouges foncés, le tout comme cuit dans de l'or. Le dessin est très fin avec cette marque altichérienne d'incision sûre et délicate (profil de Bonifazio). Le modelé est serré, c'est-à-dire fait du jeu rapide des ombres : ombres sur la joue, autour des yeux du saint — grande figure mélancolique, à la tête fine et forte, qui érige sa beauté sur un

corps puissant ; — ombres du cou de la Vierge, cou plutôt trapu portant une tête très ronde, semblable aux têtes de la fresque votive du vieux château de Vérone.

Mais c'est surtout l'aisance dans le jeu des grandes masses qui fait la beauté de cette peinture. Elle est remarquable dans l'attitude de la Vierge assise, dans le manteau drapé obliquement sur ses genoux qui nous impose le sentiment de la profondeur, dans toute la poésie du sujet : une Vierge enfermée dans son trône comme une gemme dans un écrin.

Altichiero peignit les demi-figures de la *Pietà* sur le tombeau de la famille de' Rubis : le Christ entre saint Jean et deux saintes Femmes. Il peignit aussi la *Résurrection* du tombeau de Bonifazio Lupi : le Christ surgit du sépulcre, l'étendard de gloire à la main gauche avec, à ses côtés, deux anges en vêtements blancs, et à ses pieds les soldats endormis : notons la pâleur pathétique des torses, la tête ronde du Christ, les plis largement étoffés du manteau qui le drape.

Belle et altichérienne est la figure de la Vierge de l'*Annonciation* sur l'écoinçon de l'arc. Son visage est arrondi, elle écoute attentivement le message, l'œil fixe et doux, assise dans une loggia gothique, les mains croisées, toute bleue parmi l'or du ciel.

Et à l'extrême opposé du mur, l'ange dans un tabernacle gothique, svelte, doux et grave est également d'Altichiero.

Le caractère du dessin et du modelé du maître se révèle dans les bustes qui décorent les écoinçons des arcs et les médaillons des voûtes, — une très belle sainte tenant dans la main la palme du martyr, la tête ronde sur un col court, un saint Paul au visage large mais fin. Une main plus grossière exécuta les petits médaillons des arcs doubleaux.

Parmi les douze grands médaillons, — quatre symboles évangéliques au milieu, quatre bustes de Pères de l'Eglise à droite, quatre Prophètes à gauche — ce sont surtout les prophètes qui attirent l'attention par la hardiesse de leurs attitudes. Quelque chose du tourment altichérien pénètre ici, contrairement au calme narratif du maître — et c'est une

nouveauté iconographique (1) — les silhouettes des quatre prophètes, et déroule en une envolée hardie leurs phylactères. Le prophète Jérémie est silhouette puissante, avec quelque chose d'aigu, d'irrégulier qui se répercute dans la torsion violente de son rouleau.

Ainsi s'inscrit sur les murs de la chapelle de San Felice le testament d'Altichiero. Il s'y déroule d'une manière continue, claire et décisive, quoique rédigé en caractères tantôt purs et personnels, tantôt plus grossiers, parfois infidèles et deux fois même (la *Dispute* et le *Baptême de Lupa*), empruntés à un vocabulaire étranger.

SAN GIORGIO

Connue uniquement par les textes de Vasari et de Savanarola (2), la décoration murale de la chapelle de S. Giorgio ensevelie sous la chaux, ne fut rendue à la lumière des études qu'en 1837, grâce à l'initiative et aux soins du savant allemand E. Fœrster.

L'histoire de la chapelle et de ses vicissitudes a été l'objet de plusieurs études documentées (3). En voici le résumé succinct. C'est en 1377, probablement, comme il s'ensuit d'une inscription sur la façade, que commença la construction de la chapelle toute proche de la Basilique. Raimondino dei Lupi, frère cadet de Bonifazio, en fut le fondateur. Figure curieuse dont la vie — réplique presque fidèle de celle de son frère — reflète bien les inquiétudes de l'époque : vie de gloire et de misère s'achevant à Padoue dans une

(1) Van MAELE, *Op. cit.*, p. 129.

(2) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 37. Le texte de Savanarola dit : *Tertiam vero (sedem) post Avantiū dabimus Altichiero veronensi quo templiculum Georgi Sancti nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum maximo cum artificio decoravit. Rerum Ital. Script.*, t. XX, p. 1170. Cité par GONZATI, *Op. cit.*, I, p. 271.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 37 et suiv. ; GONZATI, *Op. cit.*, p. 270 et suiv. ; Van MARLE, *Op. cit.*, p. 135 et suiv.

retraite de paix (ou de fatigue) et tout altérée de cette soif d'immortalité — pitié et orgueil — qui avait donné quelque dignité à sa rudesse et qui solennisa, aux approches de la fin, le dernier geste de la vanité : la construction d'une chapelle funéraire privée, rivale de celle qu'à l'intérieur de la Basilique faisait ériger presque à la même époque son aîné.

Mais Raimondino mourut prématurément, en 1379. Il est probable (1) que la décoration murale ne fut commencée qu'après sa mort et que tout ce que Raimondino a pu admirer de la parure future de la chapelle fut la grande « arca » en marbre, important monument funéraire couronné d'une pyramide portant deux loups, — armes des Lupi, — qui touchaient au plafond, et orné de dix statues, neuf figures d'homme et une de femme, toute la famille de Soragna. C'est cette arche même qui fut la cause de l'étrange aventure de la chapelle : le culte fervent du peuple voulut voir dans ce monument pompeux le tombeau même du Saint, culte obstiné qui provoqua la clôture de l'oratoire (2). En 1384, Bonifazio obtint le permis de continuer les travaux de la chapelle et put achever l'œuvre commencée par son frère.

L'intérieur de l'oratoire est des plus modestes : un espace rectangulaire emprisonné dans la nudité des murs, dépourvu de tout ornement architectural, et couvert d'une voûte en berceau. Trois fenêtres en arc brisé, profondément creusées dans chacun des deux longs murs, deux fenêtres pareilles et un oculus sous la courbe de la voûte, et un autre oculus dans la lunette du petit mur d'entrée, donnent accès à la lumière du jour.

La voûte et les murs sont couverts de fresques. Sur la voûte, chacun des trois champs séparés par des franges portant des têtes de saints, contient quatre médaillons aux coins et une « mandorla » au centre. Les médaillons

(1) Van MARLE, *Op. cit.*, p. 135.

(2) En 1592, Leonora Obizza de la branche parmesane des Lupi fit enlever le monument.

portent, comme à S. Felice, des bustes des prophètes, des symboles évangéliques et des bustes de Pères de l'Eglise. Les « mandorle » du milieu abritent les bustes du Père Eternel, du Christ et de la Vierge. Une large frise, ornée de têtes de saints dans des médaillons, sépare la voûte des murs. Les peintures qui recouvrent ceux-ci, sauf les peintures du petit mur d'autel, se répartissent en deux zones superposées, compartimentées en rectangles. Quatre scènes illustrant la légende d'un saint ou d'une sainte s'alignent sur chaque zone des murs latéraux (sauf la zone supérieure du mur gauche, où il n'y a que deux scènes et un large tableau votif) ; deux scènes de l'enfance du Christ emplissent des zones du mur d'entrée dont la lunette contient en outre une Annonciation. Une grande composition — la Crucifixion — et au-dessus d'elle, occupant la lunette, un Couronnement de la Vierge couvrent le mur en face de l'entrée.

La légende de saint Georges est narrée sur le mur latéral de gauche : deux rectangles en haut et toute la zone en bas. Les deux compartiments restants de l'étage supérieur sont dédiés à la glorification de la Vierge recevant l'hommage de toute la famille Soragna.

La vie de sainte Catherine et la vie de sainte Lucie sont représentées sur le mur de droite : celle de la Vierge d'Alexandrie sur la partie supérieure, celle de la Vierge de Syracuse sur la zone inférieure.

La monotonie de cette répartition a dû être primitivement atténuée par la présence, au centre de la chapelle, du grand monument funéraire qui, en obligeant le pieux visiteur à la contourner, lui permettait de déchiffrer graduellement l'enseignement des légendes saintes.

Aujourd'hui, c'est une légende toute profane qui dramatise l'apparente froideur de cet univers fragmenté : l'énigme de son origine. A qui des deux maîtres, Altichiero ou Avanzo, appartient chacun de ces compartiments ?

Lorsqu'on confronte les résultats des différents systèmes d'interprétation, proposés pour éclaircir ce problème, on a devant soi un bien étrange tableau où la confusion confine au

désarroi. La liste des auteurs anciens et modernes que le problème a préoccupé et que Crowe-Cavalcaselle (1) et ensuite Schubring (2) nous donnent, pourrait être divisée en trois groupes : les historiens qui attribuent tout à Avanzo, ceux qui n'ont vu dans le décor de S. Giorgio que la main d'Altichiero et ceux, finalement, qui répartissent le travail de cette décoration entre les deux artistes. Premier groupe : Förster, Kugler, Gonzati. Deuxième groupe : Savanarola, Rizzo, Milanesi. Troisième groupe : Campagnola, Vasari, l'Anonimo et, après la découverte des fresques, Selvatico. C'est au dernier groupe qu'appartiennent aussi Crowe-Cavalcaselle et Schubring et, à leur suite, tous les critiques modernes : M. Venturi, M. Van-Marle, M^{me} Sandberg-Vavalà. Mais ici, précisément, commence la grande confusion. Pas une opinion qui coïncide. Un point cependant, reste unanimement établi : l'attribution du cycle de sainte Lucie à Avanzo. Point extrêmement important, puisqu'il nous permet d'accéder au génie de cet artiste.

La paternité d'Avanzo y est prouvée irrécusablement, d'abord par la signature de l'artiste trouvée par Förster sous la dernière scène du cycle, — fameuse signature, objet de tant de controverses, — ensuite par le caractère d'unité stylistique remarquable que l'analyse découvre parmi toutes les scènes de la série.

C'est tout le reste de la décoration murale de S. Giorgio qui a livré un ample champ de conjectures aux savantes exégèses. Pour Crowe-Cavalcaselle, dont le jugement est si fin, la main d'Avanzo est visible dans les cycles de sainte Lucie et de sainte Catharine et en partie dans la Crucifixion ; tout le reste appartiendrait à Altichiero. Pour Schubring, le cycle de sainte Catherine serait précisément d'Altichiero, ainsi que toute la zone supérieure du mur gauche. La zone inférieure (excepté le dernier tableau du cycle — la mort de saint Jacques, — inspiré, d'après l'auteur, par Altichiero) et tout le reste de la décoration, appartiendrait à Avanzo.

(1) *Op. cit.*, p. 152.

(2) *Ibid.*, p. 78.

Différente est l'opinion de Venturi. Pour lui, sont de la main d'Altichiero les scènes de la vie de sainte Catherine, presque toutes les scènes de la vie de saint Georges, le *Couronnement* et un des quatre épisodes de l'enfance du Christ : la *Présentation au Temple*. Et finalement, voici l'opinion de Van Marle apportant une tout autre solution. La zone supérieure du mur gauche et le *Couronnement* qui la continue sur le petit mur d'autel, demeurent l'œuvre d'Altichiero. Quant à la zone inférieure, ce n'est que la dernière scène — la mort du saint — que l'auteur suppose être de la main d'Altichiero, revenant en cela à la thèse de Schubring. La *Crucifixion* serait également de la main d'Altichiero. Pour le cycle de sainte Catherine, l'auteur, avec le langage diplomatique qui lui est habituel, dit (1) : « I am inclined to admit here also not the collaboration, but rather the assistance of Avanzo. » La dernière scène, la mort de la sainte, lui semble plus altichérienne. La manière d'Altichiero serait manifeste aussi, selon cet auteur, sur le petit mur d'entrée dans les scènes de l'*Enfance*, à l'exception (opinion opposée à celle de Venturi) de la scène de la *Présentation au Temple*.

Dans son ensemble, la thèse de Van Marle est celle qui se rapproche le plus de la thèse que l'analyse morphologique de l'œuvre fera, comme nous le verrons tout à l'heure, valoir. Van Marle reste pourtant très vague dans ses assertions. Il va jusqu'à faire d'Avanzo un *alter ego* d'Altichiero (2). Or, s'il est permis d'unir, même étroitement, deux artistes lorsqu'on ne considère que les analogies morphologiques extérieures entre leurs œuvres — vocabulaire architectonique, typologique et autres, — il ne peut en être de même lorsqu'on confronte les caractères essentiels de leur interprétation des formes, l'organisation spatiale, c'est-à-dire l'espace même en sa particularité absolue. L'espace d'un peintre n'est qu'à lui, malgré toutes les possibilités d'échange et d'accord que suppose sa vie historique et sa personnalité d'artiste. Entre l'espace d'Altichiero et l'espace d'Avanzo,

(1) Van MARLE, *Op. cit.*, p. 139.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 136.

il existe des différences irréductibles qui les relèguent, chacun, dans une sorte de solitude.

L'intime ressort de l'espace altichérien nous a été révélé. Celui de l'univers d'Avanzo ne manquera pas de nous livrer son secret puisqu'une œuvre certaine de cet artiste attend déjà notre enquête : le cycle de sainte Lucie. Vers quelle partie de la narration de ces murs devons-nous porter notre attention ? Malgré la confusion qui règne parmi les opinions des critiques naguère évoquées, on y trouve une indication qui peut nous servir de guide. C'est que, outre le point fixe autour duquel toutes ces opinions se groupent, — le cycle de sainte Lucie, — il y en a un autre où convergent unanimement sinon les certitudes, du moins les conjectures de tous les historiens : l'attribution à Altichiero de la zone supérieure du mur gauche. Il y a donc un fragment de la décoration où l'on s'accorde à reconnaître manifestement la manière d'Altichiero. Sans être convaincante, cette supposition n'en est pas moins significative. Par les promesses de succès qu'elle présente elle fixe, sans la compromettre, notre attention.

Mais avant d'entreprendre notre analyse, une remarque sur l'ensemble de la chapelle s'impose. Il n'y a rien de plus significatif que la surprise qui attend au seuil de l'oratoire tout visiteur attentif, surtout s'il est familiarisé avec l'atmosphère artistique de S. Felice. La confusion, le désarroi qui règnent parmi les critiques lui semble alors bien compréhensible. Tout, ici, au premier abord, diffère totalement du langage si riche, si discret, si continu de l'autre chapelle. La couleur d'abord : juxtaposition de tons d'une gamme plus claire, plus variée peut-être, mais plus violente qu'à S. Felice ; non pas interpénétration, grâce à un dessous gris-perle ; mais heurt du rouge (passant du rouge-brique au rouge brun) avec le jaune (l'ocre jaune), le bleu toscan, le vert cru. Le dessin ensuite : dessin calligraphique, dessineur qui délimite franchement les formes leur enlevant ce caractère de « sfumato » si remarquable à S. Felice.

Quelque chose de froid et de figé accueille presque hosti-

lement le visiteur avant qu'une étude plus approfondie ne vienne mitiger cette première impression, en la remplaçant par une vision plus ample, plus juste. Le contraste entre les deux chapelles n'en sera pas pourtant diminué.

A quoi cela serait-il dû ? Serait-ce comme le veut Schubring (1), à cause du caractère intermittent de l'exécution, dépendant des travaux de S. Felice, intermittents eux aussi ? Mais l'unité d'inspiration qui distingue la chapelle de S. Felice s'oppose à l'hypothèse d'une exécution morcelée en plusieurs campagnes. Le contraste serait-il la conséquence des restaurations ? Mais alors, comment expliquer l'analogie frappante entre la technique de S. Felice et celle d'une œuvre de beaucoup postérieure et incontestablement authentique, la fresque du tombeau Cavalli à Vérone ? D'ailleurs le compte rendu si minutieux que Fœrster dressa pour la « Reverendissima Amministrazione » de la Basilique (2) nous renseigne assez sur l'état satisfaisant de la plupart des peintures restituées de S. Giorgio. L'étude de l'œuvre pourra seule fournir le moyen de pénétrer ce nouveau secret.

La première scène de la zone attribuée à Altichiero illustre l'épisode de la lutte de saint Georges avec le Dragon. Nous y retrouvons vraiment l'univers complexe d'Altichiero. La couleur a pâti beaucoup ; son langage est indistinct. Mais tout ce que nous dit l'ordonnance des formes restée intacte, est clair et décisif.

La légende raconte (3) comment la tribun Georgius arrivé en Cappadoce délivra la fille du roi Sevio du dragon qui désolait le pays et auquel la princesse — victime expiatoire, choisie par le sort — fut livrée. Un ample champ rocheux, avec un fleuve, à gauche, d'où surgit la terrible bête, situe le drame. Saint Georges à cheval perce de la lance la gueule du monstre. Derrière le chevalier, la princesse assiste, presque impassible, à la lutte. A droite se dressent et montent en bordure d'un terrain accidenté, les murailles d'une ville

(1) *Op. cit.*, p. 76.

(2) GONZATI, *Op. cit.*, I, doc. XXXVI.

(3) *Legenda Aurea*, p. 260.

sur lesquelles se tiennent en spectateurs le roi, la reine et leur suite.

D'Altichiero, sont ici les figures puissantes du chevalier et de la princesse, au cou large et court, les sobres architectures (murailles roses aux tours crénelées), et surtout ce calme mélancolique du drame dont l'action semble languissante. C'est qu'elle ne s'exprime pas toute dans le geste ; elle se continue — force et poésie propres à ce maître — dans le paysage. C'est là le vrai « sujet » du tableau. La formule d'Altichiero, l'obliquité des plans groupés autour d'un foyer d'attraction — la rotondité, — se retrouve ici intacte. Tout d'abord le groupe de saint Georges et de la princesse s'impose comme une de ces prouesses plastiques dont l'imprévu constitue le charme de cet artiste. La position oblique de la princesse placée derrière le cheval, traduit avec sûreté la maîtrise de l'emplacement. Et l'obliquité de ce groupe central se continue à travers le biais, à gauche, de l'échelonnement rocheux du terrain nu et par la descente diagonale des murailles, à droite. Chaque forme plonge, sans s'y perdre, dans la forme voisine, dans son au-delà : fleuve, dragon, lance, chevalier, princesse, pont, ville et chemin rocheux. La sinuosité de ce développement dessine la figure d'un cercle mouvant et cette mobilité même contribue à imposer la consistance plastique.

L'univers d'Altichiero se retrouve encore, malgré ses apparences de tulumite architectonique, dans la scène suivante, le *Baptême du roi Sevio*. D'après la même légende, le dragon blessé se laisse mener docilement vers la ville. Saisis d'une sainte terreur, le roi, la reine, leur fille et tout le peuple veulent être baptisés. Ensuite, le saint immole le monstre. Le roi fait construire une église au lieu même de l'événement.

La scène du Baptême se déroule sur une place devant les trois nefs de l'église, supposée déjà bâtie, et limitée des deux côtés par les riches constructions du palais. C'est la richesse même de ces fonds architecturaux, leur exubérance apparente, qui semble au premier abord ne pas s'accorder avec la

puissante sobriété des architectures d'Altichiero. L'opulence des accessoires y est exceptionnelle. Les trois nefs de l'église s'ouvrent par une large baie cintrée, au milieu, et par deux ouvertures latérales plus petites en arc brisé. Le système des courbes et des contre-courbes progressant vers l'abside, à l'intérieur de l'édifice, crée un jeu compliqué de géométrie lapidaire. Au-dessus des arcs latéraux, les alourdisant, se dressent deux tribunes aux fenêtres trilobées, supportant des pignons ajourés et flanquées de fragiles tourelles couvertes de coupolettes. Les édifices qui, des deux côtés de l'église, avancent vers les extrémités du premier plan leurs membres chargés de parures (colonnes des arcades, tours, balcons, balustrades) achèvent de donner à la scène un air d'encombrement. La foule qui l'envahit ne fait qu'accentuer ce caractère.

Et pourtant, lorsqu'on regarde de plus près, on découvre au cœur de ce monde en tumulte, la grande paix d'Altichiero. Sur le remous des accessoires multipliés, est nettement posée une robuste et sobre armature architecturale : larges courbes des arcatures dont la belle écriture est soulignée par des bandes alternées de marbre rouge et blanc, arêtes énergiques des membres carrés, tours, piliers. Et la robuste silhouette du bloc architectural pris dans son entier, enveloppe avec largeur et simplicité, comme un grand arc, le drame des personnages, drame dont la chorégraphie solennelle épouse pareillement le rythme d'un demi-cercle.

Aucune rigidité ne dément ici les préoccupations profondes d'Altichiero. Il est vrai qu'autour du groupe central, — le saint en habit de chevalier versant l'eau du baptême sur la tête du roi humblement agenouillé, — la répartition de la foule des témoins en files régulières semble un peu froide, trop compassée. Mais réintégré à ses fonds architecturaux, tout le drame acquiert une vie différente. La fonction de paysage que ces fonds assument chez Altichiero introduit ici le grand principe de l'artiste : la continuité des formes, principe de la stabilité plastique. Les fonds n'accompagnent pas simplement l'action ; mais, comme à S. Felice, ils s'y

mêlent, et l'on peut presque dire qu'ils y prennent part, qu'ils circulent *parmi* les vivants. Les groupes s'organisent de la même façon. Ils ne sont pas répartis devant ou derrière les membres des architectures, mais *parmi* eux. Ainsi les objets ne sont ni trop indépendants ni trop dépendants des êtres eux-mêmes. Tout se complète mutuellement et amicalement. Amitié des êtres et des choses : poésie essentielle d'Altichiero. Grâce à cette chute constante des verticales (piliers, colonnettes) parmi la masse ondoyante des personnages, déroulée en cercles, surgit l'obliquité *rotative* dans les rapports entre les formes, et avec elle, l'aisance du juste emplacement, de la distance vraie. Pesanteur du groupe compact des graves bourgeois derrière le saint, à la fois emprisonnés dans l'étreinte de l'arcature et libérés d'elle ; légèreté aisée du groupe à gauche du précédent, eurythmie du groupe que forment le roi et sa famille à genoux ; roideur solitaire du grand personnage sombre, au long manteau, s'appuyant de la main sur le pilier de l'église à droite du tableau, — ces éléments unis se pénètrent, se combinent, en s'accordant à l'architecture-paysage, d'une ossature robuste, simple, vaste et facile.

La fresque a un coloris violent et froid à la fois, où le rouge et le bleu se heurtent désagréablement. Un cerne, parfois brutal, rudoie les silhouettes. Une atmosphère de gêne entoure la beauté de la composition.

La même atmosphère voile la clarté de la fresque suivante : le grand tableau votif. La Vierge y est représentée assise à l'extrême droite sur un trône, avec l'Enfant sur les genoux, et recevant l'hommage de la famille Soragna, dont les membres s'alignent à genoux en file rigide. Chacun d'eux est accompagné de son saint patron : derrière les parents, Rolandin et Mathilde (1), se dressent saint Georges et sainte Catherine ; les quatre fils, Montinus, Guido, Bonifazio et Antonio, s'agenouillent sous l'égide de saint Jacques le Mineur, de sainte Lucie, de saint Jacques le Majeur et

(1) Les noms sont inscrits sous chaque personnage.

de sainte Agnès ; après eux viennent les trois petits-fils, Antonio, Simone et Fulco, avec saint Antoine, sainte Marguerite et saint Martin ; à la fin, humblement, le dévot donateur Raimondino, sous la protection de saint Georges.

La composition est monotone, le drame figé. Serait-ce à cause d'un sujet traditionnel imposé ? C'est possible. Mais pourquoi le même sujet suggérera-t-il à Altichiero, plus tard, à Vérone, un drame si intense ? Serait-ce plutôt — et cela expliquerait en partie cet air de gêne, de froideur, qui surprend dans les travaux d'Altichiero à S. Giorgio — à cause de la trop grande liberté laissée au peintre par l'architecte de l'oratoire ? C'est à tort peut-être qu'on a voulu voir (1) dans cette liberté absolue une condition favorable à l'inspiration du peintre, en l'opposant à la variété, à l'irrégularité de l'architecture de S. Felice. L'intime convenue monumentale entre la forme qui meuble un espace architectural et le cadre qui le définit, tout en définissant en même temps et par attraction le silhouettement total de cette forme, n'est-elle pas faite pour échauffer l'imagination d'un fresquiste, surtout s'il est, comme l'était Altichiero, porté par sa nature même vers le mouvant, vers l'irrégulier discipliné ?

Quoiqu'il en soit, le tableau votif de S. Giorgio se présente tout d'abord avec froideur et monotonie : long alignement de sombres silhouettes des donateurs sous la verticale écrasante des saints ; le tout se détachant sur la large frise des fonds architecturaux. La perte partielle des couleurs contribue à cette impression de froideur. Mais, comme au *Baptême du roi Sevio*, c'est en dessous, pour ainsi dire, de cette première couche morphologique que se trouve l'aire de la construction essentielle d'Altichiero. L'élément abstrait de cette construction est déjà suggéré par un certain caractère ornemental qu'acquiert la scène saisie dans sa totalité. C'est cette espèce de dentelure, mordant l'espace, que fait la suite aiguë des genoux des dévots et celle, plus

(1) Par exemple, SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 162.

faible, des armets aux cornes pointues. C'est, ensuite, le détachement de toute cette frise noire sur une autre plus claire, formée par les saints, et qui à son tour s'enlève sur le fond d'une troisième, plus claire encore, faite des architectures de l'arrière-plan.

Or, de cette dernière frise, de cette large bande de fonds architecturaux vient tout le mouvement, toute la vie interne du tableau. Une des trouvailles d'Altichiero. Car autant le drame des personnages est uniforme et lent, autant, par contraste, le drame de ces fonds est riche et varié. Allant de droite à gauche, les édifices avancent : un mur portant une galerie couronnée de tourelles et de pinacles, une porte monumentale avec tours ornées de statues d'anges, un édifice aux puissants membres saillants, tout fleuri de fenêtres gothiques, un autre séparé du précédent par un mur et orné de loggias et de balcons. Il n'existe pas de rapports, de correspondances logiques entre cette richesse des contours architecturaux et le rythme uniforme des deux bandes superposées des personnages. Et cette indépendance est bien surprenante. L'architecture n'accompagne pas le drame, ne le souligne pas plastiquement. Le fond vit de sa propre vie. Mais, et cela le réintègre dans le monde d'Altichiero, il sympathise si l'on peut dire, avec la vie des personnages : frise des choses vivant sur une double frise d'êtres. Son indépendance même force l'attention. Ainsi le fond devient un facteur important du drame. Dès alors tout s'anime. La scène principale (Vierge et dévots) se recourbe et se prolonge dans celle des saints et ne s'arrête pas là. Elle plonge dans la vie mouvementée des architectures. L'au-delà de chaque figure se révèle, tout le paysage altichérien aussi. Car ce raide échelonnement devient une sinuosité qui embrasse les trois scènes dans son ellipse, d'où naît l'évasement de l'espace, la profondeur, la distance.

Altichiero se révèle aussi dans le type des personnages. Sa double conception de l'être humain, type et portrait, se retrouve ici. Stabilité de type idéal dans la rangée des saints et des saintes : corps robustes amplement drapés,

têtes comparativement petites ; visages de femmes au contour arrondi, à l'expression douce, rêveuse, mais peu intense, comme vacantes ; visages d'hommes au front large, brusquement amincis vers le menton, à la belle expression intense et pleine de mélancolie. Mobilité de l'homme-individu dans la série alignée des portraits de la famille Soragna : l'imprévu d'un accent physionomique, d'une saillie ou d'une fuite (mais l'état actuel de la fresque à cet endroit rend malaisée l'appréciation juste du modelé, de la ligne).

Ainsi l'analyse de ces trois peintures de la zone supérieure vient confirmer l'opinion convergente des historiens.

Mais avant d'entreprendre sur le mur d'en face l'étude de l'œuvre d'Avanzo, arrêtons-nous un instant, attirés par son voisinage et par sa beauté, devant le grand *Couronnement de la Vierge* qui occupe la lunette du mur d'autel. Cette peinture est bien l'œuvre d'Altichiero.

Sur un vaste trône qui a la richesse et la complexité d'un édifice, le Christ et la Vierge sont assis face à face. De la main droite le Rédempteur couronne sa Mère qui s'incline légèrement, sans humilité, les deux mains croisées sur sa poitrine. Des deux côtés du trône exulte la joie des anges. La masse compacte que forme leur échelonnement en quatre files, s'arrondit doucement autour du trône en épousant la grande courbe, ourlée d'une frange dentelée, que dessine la lunette. L'amour altichérien de l'espace libéré est partout ici. La monumentalité même des proportions données à chaque partie du tableau l'affirme : nombre imposant des anges, solennité statuaire de leurs silhouettes, grandeur du trône. Ici non plus, la richesse des accessoires architecturaux du trône — floraison ascendante le long des tours et des balustrades, des fenêtres gothiques, des colonnades fragiles, des conques, des pinacles, des dômes — n'a rien d'exubérant. La netteté et la simplicité de l'armature principale s'imposent seules. Et, pareil au drame du tableau votif de S. Felice, toute cette grandeur ne sert qu'à envelopper le couple divin qui s'y perd presque. Ainsi naît le charme de l'œuvre, fait de majesté et de modestie. Ainsi naît, grâce

à l'aisance avec laquelle l'emplacement même suggère toutes les possibilités du biais, une possession généreuse de l'espace, apte à se creuser, à se prolonger. Le trône, les cohortes célestes, toute cette ampleur devient un écrin — un autre écrin semblable à celui de S. Felice — où vit ce joyau : le Christ et la Vierge se détachant avec intensité, malgré l'effacement des couleurs, sur le fond sombre du tapis du siège.

La figure de la Vierge dépasse en beauté tout ce qu'Altichiero avait créé jusqu'alors. En elle est fondu le dualisme altichérien du général et de l'individuel. Corps majestueux portant une tête plutôt petite et arrondie : type idéal d'Altichiero. Visage amaigri, travaillé par la vie : amertume, noblesse, mélancolie, solitude. Portrait parfait. Ombres imprévues qui, partant de l'oreille et contournant les pommettes, creusent les joues, accentuent le nez, amincissent le menton : ombres picturales, qui évoquent la technique de la pierre, mais sans que le modelé tombe jamais dans l'imitation de la sculpture.

La fresque, surtout la partie gauche, a souffert beaucoup. Ici aussi le langage de la couleur — heurt du jaune et du vert, sensible encore, — n'est pas suffisant.

Et maintenant étudions l'œuvre d'Avanzo : le cycle de sainte Lucie. C'est un autre univers. Une chose certaine s'impose dès l'abord : on se trouve devant l'œuvre, non d'un assistant ou d'un élève, mais d'un maître, conscient de ses moyens et de sa volonté. La finesse du dessin, son caractère achevé, la clarté des ordonnances, l'éclat et la savante répartition des couleurs le démontrent immédiatement. Mais nous allons voir que la construction dans l'espace est essentiellement opposée à celle d'Altichiero.

La légende (1) de sainte Lucie raconte ceci : la noble vierge de Syracuse, accusée d'être chrétienne par un jeune païen auquel ses parents la destinaient, est trainée devant le tribunal du préfet Paschasias. Celui-ci la condamne à la honte mortelle d'être conduite et enfermée dans un lupanar.

(1) *Legenda Aurea*, p. 29.

Mais aucune force de la terre, ni celle des hommes, ni celle des bêtes (la jeune fille est attachée à six taureaux), n'est capable de la faire avancer d'un pas. Alors commence le martyre, d'abord par le feu, ensuite par l'huile bouillante qui laissent la vierge indemne. Seul, le poignard des amis de Paschasias l'atteint mortellement. Lucie meurt en recevant l'ultime sacrement, vénérée de tout le peuple. A l'endroit même de sa mort une église est érigée.

Voici la première scène du cycle : la *Comparution de la sainte devant Paschasias*. Emmenée par les soldats et entourée de la foule, elle est introduite dans la cour du palais devant la tribune à laquelle on accède par trois marches et où est assis, sur un haut siège, le juge Paschasias en manteau orné d'hermines. Au fond, deux figures de clercs du tribunal s'encadrent dans les deux baies cintrées de la loggia. Toute l'architecture, construction riche et fragile à la fois, où le détail l'emporte sur l'ensemble, — premier point de divergence avec le monde d'Altichiero, — est par sa composition en rapport évident et serré avec la composition, avec le rythme du drame : les personnages sont isolés et comme emprisonnés par les colonnettes ; les membres inférieurs de l'architecture se groupent de manière à accompagner l'action, tandis que la partie supérieure, arquée, enferme la scène qu'elle couronne dans une formule claire et lisible. Aucun souci, aucune inquiétude des masses, s'organisant selon l'imprévu du mouvement. Tout y est ordre préétabli, répartition stable des formes dans un espace réduit, espace sculptural où la consistance du relief pictural est immédiatement donnée, donc illusoirement. Dans la construction de ce relief, aucun désir de posséder le *tout* de l'œuvre à travers ses parties : l'illusion suffit. La participation des formes à la vie de l'espace, si remarquable chez Altichiero, est absente. La technique d'Avanzo le prouve, elle aussi, par son caractère ciselé, filigrané, trop détaillé dans le contour des êtres et des choses, par le modelé chaud, uni, caressé qui rend l'objet uniformément saillant, uniformément arrondi, et non pas accidenté, vibrant comme

l'est le modelé d'Altichiero. La couleur est sans vibration interne, à cause de la juxtaposition brusque des tons, — jaune, rose, vert. En revanche elle possède cette netteté et cette qualité brillante qui donnent aux chairs leur chaude pâleur et aux plis des étoffes leur succulence, leur fermeté lisse et statuaire (belle figure de la première femme, à l'extrême gauche, au manteau d'un jaune lumineux ; figure du jeune homme derrière la sainte).

Le type même des personnages diffère du type altichérien. Il est plus trapu, aux traits plus fins, presque grêles. Et pourtant le souvenir d'Altichiero flotte dans ce monde si nouveau : bandes alternées des architectures, calme du drame. Souvenirs qui sont des emprunts tout extérieurs à l'art d'un ami, comme c'est le cas chez Altichiero à l'égard d'Avanzo (richesse des accessoires architecturaux dans le Batême du roi Sevio, par exemple).

Dans la scène suivante, le *Miracle de sainte Lucie devant le lupanar*, nous retrouvons le même espace, organisé préalablement, formant une sorte de moule sur lequel se modèle la forme. Mais si, dans la scène précédente, l'architecture a pris le caractère d'un couronnement, ici la formule est différente. Nous avons une sorte de balance : une action centrale à laquelle sont suspendues, pour ainsi dire, en valeurs égales et du même poids, deux actions latérales. L'action centrale : le groupe des six taureaux et les figures, les bustes plutôt, des assistants attendris par le miracle. Les actions latérales : à gauche la sainte immobile et les hommes qui la poussent ; à droite, la foule étonnée. Les architectures accompagnent et accentuent ces diverses actions : au centre, juste au-dessus du groupe du milieu, un mur crénelé où s'ouvre une porte avec des tours ; à gauche, une lourde bâtisse, un palais avec une loggia où se tiennent Paschasias et son conseiller ; à droite, une grande maison gothique avec un balcon fleuri et un escalier extérieur en pierre, la maison de honte, peut-être (1).

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 62.

Avanzo est ici, dans le modelé lisse, arrondi, caressé. Le groupe au-dessus des taureaux en est un des plus beaux exemples (visage au teint pâle et chaud du personnage qui regarde la sainte avec adoration en joignant les mains). Le dessin est partout très fin et soigné : les bêtes sont d'une exécution magistrale. La scène est pleine de mouvement ; une certaine impétuosité (groupe des taureaux, des hommes qui rudoient la sainte ; ardeur du groupe du milieu) dénote un tempérament d'artiste tout différent d'Altichiero.

Cependant, l'ensemble de la composition donne une impression désagréable de monotonie, malgré cette animation, à cause de la clarté trop tyrannique avec laquelle sont réparties les masses. Un manque de pittoresque, d'imagination se fait sentir. Avanzo ne sait pas remplir les vides que la chute, l'affaissement d'une partie de la masse totale peut subitement creuser. Ainsi la chute du niveau de la grande direction horizontale, causée par le fléchissement de la tête du taureau, n'est pas ici compensée par un rehaut immédiat que l'on sent nécessaire. Cette direction, interrompue et comme ébréchée (architectures, personnages), continue son chemin, sans qu'il soit tenu compte de ce manque soudain, sans que rien le contrebalance.

Cette monotonie pèse aussi sur la composition de la fresque suivante : le *Martyre de la sainte*. Trois scènes sont régulièrement réparties et reliées rigidement : à gauche, la sainte prie, debout, sur les flammes qui l'épargnent ; au milieu, sous le porche d'un palais à l'architecture exubérante et filigranée, — habituel répertoire de cintres côtoyant des arcs brisés, des colonnettes torsées, des balcons ajourés, des fenêtres gothiques très ouvragées, — la sainte reçoit, nue, l'huile bouillante que lui verse sur les épaules un des serviteurs occupés à cette besogne ; à droite, elle subit l'assaut des poignards. Une aile du palais abrite ce dernier épisode. L'impétuosité dramatique de la fresque précédente reparait (activité si variée des serviteurs, par exemple). Mais la froideur de la composition prédomine. Elle n'est plus rachetée par la beauté du dessin et de la couleur. La

gamme en est froide : le jaune, le bleu, le vert et le rouge font une irruption bavarde et peu convaincante. Le dessin, sauf pour le groupe des trois personnages à l'extrême droite et pour la figure du serviteur attisant le feu à gauche, s'alourdit et perd de sa qualité de fine ciselure.

Mais voici reparaître toutes les qualités entrevues de l'art d'Avanzo dans la dernière et la plus belle scène du cycle, techniquement la plus riche, peut-être, de toute la chapelle : les *Funérailles*. C'est sous cette fresque que fut découverte la fameuse signature d'Avanzo.

Une église dont le porche laisse entrevoir par de vastes baies cintrées l'intérieur, tout fleuri des courbes convergentes de sa voûte, occupe presque toute la scène. A l'extrême gauche de l'arrière-plan se dresse un palais avec une belle tour gothique rectangulaire et à l'étage inférieur, une loggia où l'on aperçoit, encadrée de colonnes, la tête défaillante de la sainte recevant la communion avant de mourir. Sous les voûtes du porche, au milieu de la scène, le corps de la sainte est couché sur un brancard recouvert d'un riche tapis. Autour du corps, se tient la foule : le clergé, l'évêque au chevet de la morte ; les nonnes désolées à ses côtés ; le peuple — seigneurs, graves bourgeois, femmes, vieillards — tout autour d'elle.

On songe, en regardant cette composition, à la remarque de Vasari lorsque, parlant d'Avanzo, il affirme que Mantegna, un siècle plus tard, admira à Vérone les deux « triomphes » de l'artiste. Or, on connaît l'espace de Mantegna, un espace d'orfèvre et de statuaire, taillé dans une incorruptible substance métallique et qui joue d'une puissante illusion tactile.

La remarque de Vasari est significative. C'est en ami, en héritier peut-être, que Mantegna admira les « triomphes » de Vérone. Car Avanzo est aussi le peintre de l'espace rendu tangible immédiatement, mais illusoirement, de l'espace rendu sculptural, comme nous l'avons vu plus haut.

Dans les *Funérailles*, l'ordonnance, le mouvement et la convenance des êtres sont stables et préétablis logique-

ment. Nulle part, le mystère d'une élaboration mouvante. La formule de l'architecture-couronnement (une des deux formules adoptées par Avanzo) en est l'âme. La partie inférieure du tableau abrite la vie de la foule ; la partie supérieure raconte la vie indépendante de l'architecture qui couronne le drame, l'exalte, mais ne s'y mêle pas : contraste entre la légèreté des bâtisses, accentuée par la clarté du coloris, — rose et blanc jaunâtre, — et la masse pesante de la foule, d'une tonalité épaisse et sombre, — rouge-brun.

L'architecture couronne la foule ; elle l'englobe, la définit, mais ne la prolonge pas. Or la foule, chez Avanzo, c'est le drame même. L'architecture lui fait donc perdre ce sens d'évasement, de liberté que lui donne Altichiero. La foule, qui d'ailleurs n'est jamais entassée, — une des grandes habiletés d'Avanzo, — mais rassemblée, répartie, évolue parmi les limites imposées d'un espace mesurable. Espace qui, pourtant, abrite une grande vérité : le portrait. C'est là que réside la gloire d'Avanzo. On s'en rend compte, en étudiant, par exemple, le groupe du porche, chef-d'œuvre de finesse, de plénitude technique, de hardiesse visuelle, qui s'empare de la matière et la modèle à la ressemblance d'un être, en l'isolant avec force, en lui conférant une autorité exceptionnelle, que n'a pas le « fondu » de la vie quotidienne (belle tête, si connue, du personnage au centre du groupe en long manteau rouge-sombre, aux joues grasses, à l'œil fixe ; profil aigu, frêle, mais intense, du jeune homme au manteau à larges rayures orientales).

Dans l'atmosphère narrative qui entoure ces portraits, il y a un élément que nous ne rencontrons pas chez Altichiero et qui tient probablement à la nature morale de l'artiste : une sorte de complaisance et d'immodestie. C'est tout le contraire dans la foule des portraits du *Concile* de S. Felice. Ici toutes les figures semblent confier au spectateur avec une égale ardeur leur message d'individualité. Le fond sur lequel se détache chacun d'eux n'est pas simple prétexte à un isolement tyrannique ; il vaut en

soi, il s'affirme, il est portrait lui-même. Chez Avanzo nous sommes bien loin de ces rapports délicats des parties, de ces affinités, de ces sympathies qui organisent la continuité des compositions d'Altichiero.

Que l'on considère les portraits de la partie gauche des *Funérailles*. A la gloire d'une tête portraiturée tout est sacrifié : le fond sur lequel s'enlève la belle rangée des profils du premier plan n'est qu'un ondolement compact de têtes anonymes. Etalages et vanité, mais vanité heureuse, qui nous a valu peut-être les meilleurs portraits du Trecento.

Le parfait état de conservation de cette peinture la rend particulièrement précieuse. La main d'Avanzo, main de maître, y est partout, dans cette architecture si caractéristique, riche et gracile à la fois, avec quelque chose de trapu dans les proportions (largeur de la baie du centre, trop grande pour la hauteur de l'édifice), dans la couleur où le contraste savant et rapide des tons sombres et clairs donne une sensation d'élasticité, de chaleur (personnage du premier plan (1) à côté du parapet du porche : vive tache très claire, bleu et rouge, sur le rouge-brun du fond).

Avanzo ne s'est pas contenté, pour nous révéler son univers, de la limite imposée par la zone d'un seul mur. Il la déborde. Et son clair langage est repéré sans difficulté. Nous le retrouvons tantôt intense, tantôt fléchissant (cette dernière particularité est due peut-être à l'aide d'un élève) (2) sur le mur d'entrée, dans la *Présentation au Temple* et sur toute la zone inférieure du mur d'en face.

La *Présentation* est analogue par sa composition aux *Funérailles*. L'intérieur d'une église gothique avec des palais alentour composent le décor. L'action se répartit ainsi : au milieu, dans la nef centrale, la Vierge présente l'Enfant au vieux Siméon ; dans la nef gauche, Joseph, portant les dons, et une servante avancent ; dans la nef droite, on voit sainte Anne, hiératique, une banderole

(1) Le donateur lui-même, d'après SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 66.

(2) Crowe-Cavalcaselle parle bien d'Avanzo et de ses assistants. *Op. cit.*, p. 164.

déroulée dans sa main, expliquant la signification du drame aux nouveau-venus, mari et femme, qui apportent, eux aussi, leur enfant au Temple.

Comme dans les *Funérailles*, l'architecture sert de couronnement à l'action. Les vastes courbes des arcs servent de voûte et de couvercle à la scène. Et l'espace, malgré la liberté très remarquable de la perspective linéaire, donne le net sentiment d'une limite, d'une réduction. Avanzo se retrouve dans la claire ordonnance des trois groupes, nichés sous les arcs des trois nefs, dans la fragilité de filigrane des architectures, dans le type des personnages aux traits fins, mais à l'allure un peu lourde et trapue. Quelques souvenirs d'Altichiero survivent ici, pourtant, dans l'ampleur des draperies et des attitudes, dans le caractère de la tête de Siméon, tête vénérable, si aimée d'Altichiero. Tout y est finesse, mesure et paix, cette paix plutôt étrangère à l'art d'Avanzo, mais que l'on retrouve parfois en lui, imprégnée de la poésie propre à l'art d'Altichiero.

Le coloris diffère du coloris des *Funérailles* et se rapproche de celui de la *Comparation*. Les tons juxtaposés, jaune, rouge, bleu et vert, y sont comme ternis par une froide haleine de jaune-grisâtre.

La zone inférieure du mur gauche continue la narration de la vie de saint Georges commencée par Altichiero sur le registre supérieur. La première scène représente la comparaison du saint devant le préfet Dacias (1) Ce dernier lui ordonne de boire le poison qu'un magicien a préparé et que celui-ci lui offre dans une coupe. Saint Georges boit et reste indemne. Le magicien se convertit.

La scène est répartie avec une grande élégance. A droite, le roi et les conseillers apparaissent encadrés par les petits arcs gothiques d'une loggia ; le reste de la scène est envahi par la foule qui entoure, attentive, le saint, très calme, et le magicien étonné. Un grand cintre, s'ouvrant à l'arrière-plan sur la profondeur voûtée d'un corridor (ou d'une nef),

(1) *Leg. Aurea*, p. 262.

couronne et enserre la grande masse vivante que forme cette foule. La conception de l'espace propre à Avanzo est notable, ici encore, dans cette manière de couronner le drame par les architectures, dans le filigrané de celles-ci, dans le cloisonnement des figures, dans leur finesse grêle et leurs proportions un peu courtes, dans le coloris aux fines juxtapositions : alliage agréable du jaune (saint Georges) et du vert (le magicien), taches claires que font sur le fond obscur les portraits des personnages encadrés. Mais on retrouve également le souvenir d'Altichiero dans le calme qui plane sur la scène. Un emprunt direct se fait remarquer dans la petite construction au-dessus de l'ouverture cintrée d'une cave à l'angle gauche du tableau. Des constructions toutes pareilles par leur forme et leur emplacement se rencontrent souvent chez Altichiero : dans le compartiment gauche de la *Crucifixion* à S. Felice, dans le *Combat de saint Georges* (le pont de la ville), dans le *Baptême du roi Sevio* (angle droit). C'est un indice fréquent, et presque une signature.

Ce coin de la scène d'Avanzo présente une autre particularité : le cercle formé par le petit chien enroulé, couché devant l'entrée de la cave. Sa signification ornementale est évidente : dernier accord discret d'une page musicale. Le réalisme de ce petit détail n'a pas plus le caractère d'une scène de genre que le jeu des enfants, par exemple, dans le *Miracle des taureaux* à S. Felice, ou n'importe quel autre détail réaliste de l'art d'Avanzo et de l'art d'Altichiero, solidaires en cela. Ce caractère, que les historiens (1) de ces deux artistes ont voulu élever à la dignité d'un mérite essentiel, doit être banni de notre analyse. Le « réalisme » de ces deux peintres est fait de leur amitié pour la vie, strictement assujettie aux règles abstraites des convenances esthétiques.

Ce qui frappe chez Avanzo, c'est le contraste entre la richesse d'invention dans le détail (portrait, parure architectonique) et la pauvreté d'imagination dans la composition

(1) Van Marle spécialement.

de l'ensemble : l'agencement des formes reste chez lui toujours le même, oscillant entre la formule *couronne* et la formule *balance*, les combinant parfois, mais les employant d'ordinaire séparément. La composition en *balance* reparait dans la scène suivante, le *Martyre de saint Georges*. Condamné à mourir sur la roue, le saint est sauvé par les anges. Le roi l'appelle et l'exhorte à se soumettre et à adorer les faux dieux. Comme dans le *Miracle de sainte Lucie devant le lupanar*, comme dans le *Martyre de la sainte*, la scène est divisée en trois parties, celle du milieu maintient en équilibre le poids des deux autres. Un grand édifice rouge vu de face occupe toute la scène. L'étroit corps central est en retraite ; les deux ailes avancent symétriquement de deux côtés, chacune contenant, derrière les arcades d'une haute tribune, une scène complémentaire : à gauche le baptême du magicien, à droite l'exhortation de Dacias. Devant le palais, presque accolé à lui, le drame se répartit, lui aussi, en trois actes, reproduisant ainsi l'ordonnance des fonds. Au milieu saint Georges nu, les mains levées au ciel, est couché sur la roue. Le miracle s'accomplit : la roue se brise au commandement de deux petits anges qui, armés de boucliers et d'épées, descendent du ciel. Des deux côtés de la scène la foule, — soldats aux casques pointus, bourgeois, personnages orientaux, — recule d'effroi, pendant que le bourreau, à gauche de la roue, est projeté à terre. Les deux plateaux de la balance s'emplissent et s'équilibrent. L'impétuosité d'Avanzo, éclate ici avec franchise. Tout part du centre, tout s'en échappe avec la vivacité d'un déclanchement. Des deux côtés de la roue les lignes fléchissent violemment et ne recouvrent leur position verticale que vers les extrémités de la scène.

Il y a dans la technique des inégalités surprenantes dues probablement à l'assistance d'un élève. Tandis que dans le groupe à droite les contours sont fortement et même grossièrement cernés (faces, attitudes, plis rudes), voici à l'extrémité de ce même groupe l'étonnante figure du garçonnet, vrai poème de hardiesse et d'attention : modelé

du visage que nous connaissons déjà, ciselé, arrondi, sûr, lisse ; sensualité du rendu de l'étoffe avec tout ce que la mollesse, l'épaisseur touchée, la chute adhérente des plis donnent de bonheur à la vue. Dans la gamme des couleurs, c'est toujours le rouge, le bleu et le jaune qui dominent ; mais ces tons se détachent froidement sur le rouge, marbré de gris, du fond architectural.

La fresque suivante est très détériorée. Pour confondre les infidèles, le saint consent en apparence à sacrifier aux faux dieux. Le roi, le peuple et les sacrificateurs se réunissent. Alors le saint s'agenouille et prie. Les idoles s'écroulent devant l'assistance effrayée.

Ce qu'on distingue encore dans ce tableau et ce qu'on y devine répond bien au canon d'Avanzo. L'architecture accompagne le drame. Le lourd palais, à gauche, avec les idoles qui tombent en morceaux s'appuie sur le groupe compact des assistants tandis qu'à droite, le haut et étroit tabernacle devant lequel prie le saint, abrite le groupe plus petit des prêtres païens terrifiés.

Voici enfin la dernière scène, la plus riche en couleurs : la *Décapitation*. Devant les portes de la ville qui se dresse à gauche parmi les monts, le préfet à cheval avance entouré de soldats. Le saint est agenouillé à droite et attend la mort avec sérénité. Le bourreau, derrière lui, lève déjà l'épée. Tout autour, la foule, la belle foule bariolée d'Avanzo, assiste aux derniers moments du martyr. Un vieillard plein de noblesse se penche sur le condamné ; il semble le supplier de renoncer à sa foi pour sauver sa vie. Tout à fait à gauche, un homme, pris de pitié ou d'horreur, s'éloigne en tenant par la main son enfant auquel il veut éviter le terrible spectacle.

A première vue, on est bien tenté d'attribuer ce tableau à Altichiero. Beaucoup d'éléments nous y inclinent : la ville d'abord, ville aux tours-fûts, qui gravit de biais le flanc de la montagne ; puis les personnages mêmes, le vieillard penché sur le saint, réplique, ou presque, des vieillards de la *Crucifixion* à S. Felice, et l'homme avec l'enfant ; mais surtout,

la rotondité du groupement total. La foule se présente de telle sorte que les têtes de l'arrière-plan s'inscrivent d'un bout à l'autre du tableau dans la courbe parfaite d'un arc.

Et pourtant, un coup d'œil moins superficiel fait découvrir l'art d'Avanzo. Les similitudes ou les analogies se réduisent à des emprunts passagers. Les divergences surgissent, convaincantes. Les personnages sont ici plus trapus, les traits du visage plus menus, le modelé plus uniforme, le relief plein, lisse, franchement éclairé. Bien plus, ce qui révèle Avanzo, c'est précisément cette rotondité. Elle n'est pas création spontanée, mais combinaison artificielle. Cette forme ronde est voulue, la perfection même de l'arc que décrivent les têtes le dénonce : un arc-limite comme l'arc-couronne des architectures des *Funérailles* et de la *Présecution au Temple*. En outre, le paysage, qui est nettement séparé du drame par la ligne de cet arc, n'en est pas, non plus, la continuation, mais simplement son accompagnement plastique : la plantation verticale de ce paysage qui contraste avec le cintre des têtes, le souligne.

Le coloris est d'une éloquence extraordinaire. D'une tonalité plus claire que dans les *Funérailles* et plus uniforme, il possède pourtant la même qualité de succulence et de netteté lumineuse et la même qualité dramatique aussi : tache claire de la robe du saint autour de laquelle viennent se grouper tous les tons de la palette d'Avanzo que la présence d'une nouvelle richesse, le rose violacé et le lilas (personnage avec l'enfant), rehaussent d'un éclat inusité.

Cette œuvre est bien d'Avanzo et l'une des plus intenses de l'artiste.

Et maintenant que l'œuvre d'Altichiero et celle d'Avanzo, considérées comme deux mondes ayant chacun sa loi propre, nous sont mieux connues, résumons, au risque de nous répéter, ce qui constitue la différence essentielle entre ces deux maîtres.

Caractère d'Altichiero : continuité des formes, mobilité de l'espace, comme milieu dramatique, sous l'action d'un principe d'imprévu, d'irrégularité, qui fait surgir devant nous

son évidence tactile. Caractère d'Avanzo : espace immédiat, statuaire, discontinu, compartimenté ; composition des masses établie d'avance et rigoureusement selon deux procédés, la balance et la couronne.

Fonds architecturaux d'Altichiero : sobres et se mêlant à l'action, vivant avec elle et prenant part au drame. — Fonds d'Avanzo : riches, fleuris, dentelés, accompagnant et exaltant plastiquement le drame, mais ne le continuant pas. C'est ici qu'il convient de noter l'erreur des historiens sur la prétendue exubérance architecturale d'Altichiero. Seule l'absence d'une ligne de démarcation nette entre les deux artistes a pu permettre d'attribuer à l'un ce qui réellement appartient à l'autre.

On peut même dégager du lyrisme particulier de chacun des deux maîtres l'antithèse de deux physionomies morales. D'une part, Altichiero a la modestie, la finesse, la profondeur, la douceur attentive, l'inquiétude. D'autre part, Avanzo a l'habileté, la finesse aussi, à la fois l'ordre et l'impétuosité (signe de forte volonté), le don de l'observation, la vanité. C'est un dominateur.

Lorsqu'on songe à la force, à la perfection de l'œuvre d'Avanzo (1), lorsqu'on considère que les défauts dont elle est entachée sont inhérents à son essence même, tandis que les défauts de l'œuvre d'Altichiero à S. Giorgio sont dus à une gêne, à une évidente contrainte, l'on ne peut s'empêcher de songer à ce que la présence inattendue de ces défaillances chez Altichiero est peut-être provoquée par l'influence imposée d'une volonté étrangère, celle de son compagnon. Avanzo semble régner à S. Giorgio. Altichiero s'y révèle sans doute plein de puissance et toujours fidèle à lui-même, mais parfois comme intimidé : mystère psychologique d'une vie dont nous ignorons tout. Ainsi s'expliquerait le caractère inégal, heurté, de la chapelle qui dès le seuil frappe le spectateur. Ainsi s'expliqueraient aussi les multiples étrangetés qui déconcertent dans l'étude des fresques. La *Crucifixion*

(1) L'opinion inexacte d'E. Færster qui donne toute la chapelle à Avanzo reposerait sur une impression juste.

d'abord, peinte au-dessous du Couronnement, derrière l'autel entre les deux fenêtres du petit mur.

Le Christ en croix entre les deux larrons est entouré de la lamentation des anges. A ses pieds s'étalent la douleur et la curiosité vaine de la terre. A gauche, groupé sous le bois du Bon Larron, la noble humanité pleure : la Vierge affaissée, consolée et soutenue par les saintes femmes ; derrière, saint Jean ; sous la Croix, la douleur de la Madeleine ; tout au fond, la chevauchée des hommes pieux. A droite, dominée par la torsion du mauvais larron, grouille une humanité curieuse et affairée : près de la Croix, l'homme à l'éponge imbibée de vinaigre et le personnage oriental sur sa monture tournent tous deux le dos au spectateur ; vers la droite, le groupe serré des soldats jouant la tunique ; derrière eux, faisant pendant à la moitié gauche du tableau, l'autre chevauchée des guerriers et des nobles.

Au premier abord, tout dans cette fresque diffère de la grande Crucifixion de S. Felice : couleur, composition, dimensions. Et pourtant, cette œuvre porte l'empreinte du génie d'Altichiero. L'artiste semble en avoir exécuté toute une partie : juste la moitié, la moitié gauche. L'ordonnance y est analogue à celle de l'autre Crucifixion : déroulement et interférence des cercles autour de la Vierge, autour de saint Jean et du cavalier aux mains jointes et tendues vers le Crucifix, autour du bois du Bon Larron.

La richesse inventive d'Altichiero, cette richesse qui ne laisse pas une seule œuvre, aussi bien à S. Giorgio qu'à S. Felice, sans la doter de quelque trouvaille, de quelque prouesse plastique, est manifeste également ici. C'est la diagonale de la lance — accent oblique soulignant la fonction rotative des cercles — et l'imprévu du groupement que forment le buste de saint Jean et la tête de cheval à côté. Groupe d'une beauté, d'une nécessité frappante : gerbe élastique des courbes et des contre-courbes par quoi est comblé le vide, l'affaissement de niveau produit par l'inclinaison de l'une des saintes femmes.

Très altichériens sont les types : le visage allongé au

menton aminci de l'homme sous le bois du Larron, le visage *idéal* de saint Jean, des vieillards. Extraordinaire est la beauté tragique de la tête-portrait du Bon Larron, une des « prouesses » d'Altichiero : face très pâle parmi les ombres des joues et du nez, noyée dans la forêt embroussaillée et noire des cheveux et de la barbe.

Rien, ou presque, ne subsiste de cette ordonnance et du caractère des personnages dans l'autre moitié du tableau. Déjà différent est le Christ, différent surtout du Christ de S. Felice. La tête à S. Felice est, quoique ressemblante de traits, plus fine, plus allongée, plus livide ; le corps est plus allongé aussi, plus svelte, aux flancs plus étroits. Cette particularité des proportions plutôt trapues se retrouve dans tous les personnages de la partie droite du tableau. Le langage d'Avanzo s'y fait entendre. De même dans le volume des formes, plus énergique (relief hallucinant de la croupe du cheval) ; dans la disposition stable des masses, sans tourment, sans « paysage » (simple torsion de la foule autour du bois du Mauvais Larron). De même dans la couleur qui, elle, caractérise non seulement cette partie, mais toute la fresque : juxtaposition des tons habituels sous l'hégémonie du jaune, du jaune-orangé.

Cet abandon à une autre main de la moitié de la scène (abandon qui s'étend peut-être à l'œuvre tout entière pour la couleur) ne doit pas chez Altichiero nous étonner outre mesure. Le cas de la *Dispute* et de l'*Arrivée du corps de saint Jacques devant le château de Lupa*, à S. Felice, nous y a suffisamment préparés.

Plus paradoxales se présentent encore les trois premières scènes qui illustrent la légende de sainte Catherine. Les deux mondes se côtoient ici ; mais l'infériorité de l'exécution est telle qu'on ne peut y reconnaître ni la main d'Avanzo ni celle d'Altichiero. Un ou plutôt plusieurs disciples (car les inégalités de toute sorte y sont fréquentes) fortement influencés par les deux maîtres exécutèrent ces peintures. Quelle put être la cause qui obligea les deux artistes à confier cette partie de la décoration à des élèves ? Problème inso-

luble. D'Avanzo viendrait le principe de la composition stable ; d'Altichiero, le type des personnages. Mais la composition est inhabile (entassement, tumulte). Et les personnages sont gauches parfois même caricaturaux.

Suivant la légende (1) la première scène raconte la désobéissance de la sainte, fille du roi Costa d'Alexandrie, à l'égard de l'empereur Maxentius, qui lui avait ordonné, à elle et à d'autres vierges, accusées d'être chrétiennes, d'adorer devant le temple l'image des faux dieux. Dans la cour du palais, en présence de l'empereur et de sa suite, le sacrifice aux idoles va avoir lieu. A gauche les sacrificateurs égorgent un bœuf. Au milieu les vierges sont agenouillées. Sainte Catherine apparaît devant le temple, dédaigneuse et indocile. Recul et effroi de la foule.

La fresque est très détériorée. On distingue pourtant l'allure générale des architectures encombrantes qui accompagnent l'action à la manière d'Avanzo, et quelques figures au type altichérien (femme agenouillée à droite). Le dessin du groupe à gauche (sacrificateur accroupi près de la bête égorgée) est ample et pur, tout à fait exceptionnel, d'ailleurs, dans les trois scènes du cycle.

Frappé de la beauté et de l'intelligence de la vierge, continue la légende, Maxentius lui permet de défendre sa foi devant l'assemblée des philosophes du pays. Subjugués par les raisons de la sainte, les philosophes se convertissent. Jugés, ils sont condamnés à mourir dans les flammes. La scène est encore moins discernable que la précédente. Cependant, la répartition d'Avanzo en trois scènes, — à gauche la dispute, au centre les philosophes convertis prenant congé les uns des autres avant d'aller au supplice, à droite leur mort, — se fait sentir toujours, comme aussi, d'autre part, le type altichérien, très raidi, des personnages.

Mais c'est la troisième scène, bien conservée, qui nous instruit amplement sur ce nouvel art amalgamé. C'est le

(1) *Leg. Aurea*, p. 784.

martyre de la roue et le miracle des anges qui descendent du ciel pour délivrer la vierge.

La composition est analogue à celle du miracle de saint Georges. Mais elle est d'une gaucherie saisissante. Le fond est meublé d'une rangée d'édifices : à droite, un large palais avec une loggia où se tiennent l'empereur et ses conseillers ; à gauche, un édifice plus étroit relié au premier par un mur. La sainte est à genoux devant la roue dans une attitude de prière. L'ange aux ailes rouges descend du ciel. La roue éclate en morceaux. Tumulte, recul violent de la foule. Les plus rapprochés du miracle sont projetés à terre et s'y débattent désespérément.

La ressemblance des figures avec le type altichérien est frappante : la sainte au front large, au menton pointu, à la taille imposante ; la femme qui s'enfuit avec l'enfant à l'extrême droite de la scène. C'est bien à cause de cette ressemblance que M. Venturi attribue tout ce cycle à Altichiero. Mais comment ne pas remarquer la gaucherie, la grossièreté même du dessin qui cerne rudement les silhouettes, qui alourdit et rend ligneuses, caricaturales les attitudes !

Même remarque pour le principe de la composition, manifestement inspiré d'Avanzo. L'analogie avec la scène du *Martyre de saint Georges* est flagrante : même répartition et surtout même artifice qui fait exploser l'action et la déclanche horizontalement vers les deux extrémités du tableau. Mais là s'arrête le rapprochement. Le désordre y règne ; l'équilibre d'Avanzo est rompu : toute la partie droite est alourdie par la foule qui s'y entasse, qui l'encombre, tandis que l'autre moitié, avec le mur bas sur lequel se détache la sainte à genoux, est évidé. Dans le groupe d'hommes tombés à terre, la raideur des membres, la confusion des lignes droites hérissées, achèvent de donner à l'ensemble une physionomie désagréable de désordre, de désarroi, — un aspect de laideur.

Et puis, tout d'un coup, — une des nombreuses surprises que la chapelle nous réserve, — voici venir la paix, la belle paix mélancolique et forte d'Altichiero. C'est la scène

suivante, la dernière de la série : la *Mort de sainte Catherine*.

A gauche, la porte de la ville d'où sortent l'empereur, sa suite et les soldats ; à droite, la sainte à genoux, et, derrière elle, le bourreau, la tête enturbanée, l'épée levée ; en haut, le mont Sinaï. Deux anges emportent dans les airs l'âme de la sainte. Au sommet de la montagne on les voit fermer le sépulcre.

Le tumulte cesse, l'espace s'élargit. Le fond déroule de nouveau sa poésie de réalité-ornement. La foule grave, libre et non pas encombrante ; la ville aux tours puissantes et sveltes à la fois ; la solitude de la sainte ; la sinuosité et l'obliquité des rochers ; le poème des anges affairés sur la cime du Sinaï et surtout l'aisance dans l'emplacement des formes qui fait l'étendue généreuse, accueillante, tous ces traits sont bien d'Altichiero, appartiennent à son art, tourmenté dans les profondeurs, apaisé à la surface.

C'est encore d'Altichiero que nous parlent les trois scènes de l'*Enfance du Christ* sur le mur d'entrée. Mais le maître ne donne ici que la composition et le dessin. Le soin de colorer, il l'abandonne à la fantaisie d'un élève. Une palette timide apauvrit constamment la confiance du maître : le rouge et le bleu ternes baignés dans un jaune grisâtre.

Ailleurs, la main du maître anime tout. A la zone supérieure, dans l'*Adoration des bergers*, au milieu d'un paysage montueux, une humble cabane abrite la Vierge assise avec l'Enfant devant l'entrée. Saint Joseph, debout derrière elle, cherche à distinguer, sa main faisant visière sur ses yeux, le groupe des pâtres qui arrivent. Au loin, sur les hauteurs, une ville se dresse : Bethléem. A gauche, dans la montagne, au-dessus de la cabane, on aperçoit les pâtres recevant l'avertissement du ciel.

La pauvre cabane, la citerne au rebord ébréché, la silhouette à demi cachée de l'âne — toute cette poésie n'est pas le simple agrément d'une « scène de genre », mais l'ameusement d'un rêve bucolique. Majestueuse et douce, très altichérienne, est la Vierge ; grave et mélancolique est l'action autour d'elle.

Ronde mouvante de l'ordonnance. Le voyage de l'espace commence à la cabane, continue à droite vers le groupe des visiteurs, se poursuit dans la ville, se recourbe vers la montagne, s'arrête chez les pâtres, visités par l'ange, redescend vers la citerne et revient finalement — cercle sinueux — à son point de départ. Ainsi, le paysage qui déborde la scène de tous les côtés, devient son au-delà poétique, sa signification dans l'amitié des choses inanimées.

Et puis voici la deuxième scène de cette zone : l'*Adoration des Mages*. Même scénario, vu seulement sous un angle différent : la cabane est reculée vers la gauche. La Vierge n'est plus seule. Les anges l'entourent. Devant elle se déroule le cortège cérémonieux des rois suivis des serviteurs et des chevaux, avec la pompe exotique des types et des costumes orientaux. La monotonie d'un alignement processionnel y est heureusement évitée grâce au groupe des serviteurs et des animaux à l'extrême droite, où la courbe élégante et robuste du cou et de la tête du cheval introduit une belle note de plénitude, d'eurythmie, d'amitié altichérienne. Le paysage, ici encore, continue et propage au loin l'action ; l'espace s'évase, s'élargit indéfiniment : vaste échelonnement incurvé des rochers, obliquité de la ville aux murailles pâles, aux tours-fûts, portant toute une floraison rose d'édifices. Mais le dessin est moins soigné dans cette scène. Il a quelque chose de raide, de ligneux, dans les plis surtout. L'intervention d'un élève est possible.

En revanche tout, sauf la morne couleur, est riche, discret et plein dans l'épisode suivant de l'Enfance, peint sur la zone inférieure : la *Fuite en Egypte*.

La fresque a beaucoup souffert ; mais la poésie d'Altichiero y vit toujours. Au premier plan passent saint Joseph et la Vierge assise sur l'âne, son ample manteau la couvrant toute, elle et l'Enfant. Un serviteur courbé boit à même la source. Derrière, c'est l'exaltation et la continuation intime de la scène — le paysage vaste et nu, portant une ville pareille à une forêt et pleine du rêve des formes élancées : tours rondes, hauts balcons, coupoles. Et comme partout

chez Altichiero (et toujours surprenant par sa nouveauté lyrique), l'espace impose sa vérité — non pas donnée, mais conquise — en tant que drame et ornement à la fois : cercle qui englobe le fond et les acteurs.

Tout en haut de ce mur de la chapelle, aux deux côtés de la fenêtre ronde, est peinte une Annonciation, l'ange à gauche, la Vierge à droite. La Vierge est grande et belle : tête plutôt petite sur un corps majestueux. Le geste de sa main, geste de surprise et de défense, crée une atmosphère de solennelle mélancolie. L'ange entre, entre doucement, grave et familier. Il fléchit le genou. L'espace est libéré ; sa vie s'insinue partout malgré les barrières imposées : un édifice avec balcon du côté de l'Ange, une loggia où se tient la Vierge avec, au fond, le lit mis de biais. La poésie d'Altichiero repose sur toute chose.

Il ne reste presque rien de la décoration de la voûte. Sur les quatre bandes qui la divisent en trois champs et sur les deux autres qui la séparent des murs longitudinaux, la plupart des bustes des saints sont effacés. Pourtant, ce qu'on y distingue est d'une facture large et fine. Est-ce d'Altichiero ? Est-ce d'Avanzo ? La dernière hypothèse est la plus probable. On voit dans un médaillon du champ médian de la voûte un saint évêque à la mitre blanche, à la chasuble rouge, d'un dessin sûr et minutieux, d'un modelé très plein et très uni, le modelé d'Avanzo.

En résumé : à Altichiero appartiennent la zone supérieure du mur gauche, le *Couronnement*, la *Mort de sainte Catherine* et (sauf le coloris et à certains moments le dessin) l'*Adoration des bergers*, l'*Adoration des Mages* et la *Fuite en Egypte* ; à Avanzo appartiennent le cycle de sainte Lucie, les quatre scènes de la Vie de saint Georges sur la zone inférieure du mur gauche et la *Présentation au Temple*. La *Crucifixion* est l'œuvre de tous les deux, et les trois premières scènes de la *Vie de sainte Catherine* furent peintes par des élèves qui combinèrent maladroitement les manières des deux maîtres.

LE TOMBEAU DE DOTTO

Tout le monde s'accorde à attribuer à Altichiero la décoration de ce tombeau, enclavé dans le mur de la chapelle à droite du chœur de l'église des Eremitani à Padoue. Tout le monde s'accorde aussi à placer la date de l'exécution de cette œuvre à l'année 1379, date de la mort de Dotto (1). Elle est donc antérieure aux peintures de S. Felice.

Or, les analogies avec la technique de S. Giorgio y sont frappantes. M^{me} Sandberg-Vavalà l'a bien remarqué : « Note chiare di celeste, dit cet auteur (2), rosa, bianco e giallo forte collegano questa pittura al ciclo di San Giorgio. » Comment est-ce possible ? Les étrangetés et inégalités de l'art d'Altichiero nous ont pourtant bien préparés à de pareilles surprises. Voici ce que suggère l'analyse de cette œuvre : Altichiero n'y travailla pas seul ; une autre main le seconda, la main d'Avanzo.

Deux sujets sont réunis en une seule scène dans la partie principale de la décoration, la lunette du tombeau : le Couronnement de la Vierge et le tableau votif.

Huit saints répartis de chaque côté du trône où le sacre a lieu, présentent au couple divin le donateur Dotto agenouillé. (Cette figure est presque effacée.) Ce sont les figures des saints qui offrent par leur technique des analogies évidentes avec certaines figures peintes par Avanzo à S. Giorgio. Même gamme de couleurs, même principe de leur juxtaposition : jaune très monté du manteau d'un saint faisant tache crue à côté du vert de la manche. Même modelé aussi, uniforme, aux ombres verdâtres, aux luminosités réparties énergiquement sur les sommets arrondis des reliefs.

En revanche tout change dans la partie centrale de la

(1) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 86 ; SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 174. VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 150.

(2) *Op. cit.*, p. 174.

composition. Les bras du trône, ajouré et couronné de pignons et de pinacles gothiques, enserrant, enveloppent amplement le couple qui, tout comme dans le Couronnement, à S. Giorgio, semble s'y perdre. C'est bien cette manière enveloppante, cette large aisance qui situent les acteurs sans aucune contrainte et leur donnent tant de vie, de mouvement, de relief.

Tout cela est bien d'Altichiero. Altichérienne est aussi la Vierge à l'ample manteau bleu (détérioré) et le Christ en manteau bleu aussi (détérioré). La Vierge a la tête petite. Elle s'incline, les mains croisées sur la poitrine ; elle a l'expression habituelle de méditation, de mélancolie, de distinction légèrement hautaine. Le Christ au front large, au menton pointu, pose doucement des deux mains la couronne sur la tête de la Vierge.

La beauté de cette scène est dans le modelé des visages, modelé riche, imprévu, dans une sorte de manière prudente de pétrir une matière précieuse. Têtes d'une qualité raffinée, bijoux qui n'appartiennent qu'à Altichiero. Le relief, le volume de ces têtes est d'autant plus fascinant qu'il se détache en clair, sur le fond, clair lui aussi, du trône.

Au-dessus du Couronnement, aux écoinçons du baldaquin, est peinte une Annonciation. L'Ange, grand et svelte, arrive en levant la main. La Vierge semble l'attendre parmi les architectures. Son corps est de proportions amples, sa tête, petite et ronde. L'aisance aristocratique d'Altichiero vivifie la scène.

LE TOMBEAU DE CAVALLI

La fresque votive au-dessus de tombeau de Cavalli dans la chapelle du même nom à l'église Santa Anastasia de Vérone a été peinte par Altichiero entre 1390 et 1396 (1). Nous avons

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, pp. 176-177.

là la dernière œuvre connue de l'artiste et en même temps la plus belle, la plus personnelle. Jamais même dans la *Crucifixion* de S. Felice, l'éloquence d'Altichiero n'a atteint à un tel degré de persuasion.

Dans la nef principale d'une salle gothique, la Vierge avec l'Enfant est assise à l'extrémité gauche sous un baldaquin en pierre dont les deux colonnes de devant viennent s'appuyer sur la première et la plus grande marche du trône. La Vierge est entourée d'anges : nouveauté iconographique à Vérone (1). Pour mieux voir la scène, un des anges soulève le long rideau suspendu aux piliers de la nef (vue de face), dont les arcatures en arc brisé laissent entrevoir les voûtes gothiques de la nef latérale ; l'architecture est sobre et puissante. La scène d'adoration qui se déroule devant le trône de la Vierge est cérémonieuse et ardente à la fois. Les trois sombres chevaliers en armure (trois membres de la famille Cavalli, très importante à la cour des Scaliger) (2), à genoux, les mains jointes, l'un derrière l'autre, sont introduits par saint Georges, saint Martin, et saint Jacques. La figure du dernier saint est à moitié cachée par la superstructure fleuronée du tombeau.

Deux choses frappent au premier contact : la qualité de masse, la *totalité* indivisible d'une matière qui organise sa vie devant nous, et ensuite sa stabilité, sa continuité. Caractères qui ne sont pas nouveaux pour quiconque connaît déjà le secret d'Altichiero ; mais ils acquièrent ici une force nouvelle.

L'impression d'indivisibilité de la masse est donnée d'abord par le coloris, puis, comme toujours chez Altichiero, par la composition mouvante, continue. La couleur nous plonge une fois de plus dans le monde de la *Crucifixion* de S. Felice : mise en valeur du ton par une couche intérieure gris-perlée. Tout en est unifié ; la couleur acquiert cette qualité de poids par quoi elle devient consistance même de l'objet représenté. Le rose, le lilas, le jaune chatoyant et

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 179.

(2) SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 88.

non cru, le noir et le blanc paraissent se marier à d'autres tons, le tout comme baigné dans de l'or brun qui rend harmonieuse et concentrée à la fois la diversité de la gamme : passage du rouge sombre (premier chevalier) au jaune perlé (vêtement du premier ange) et, de là, son rayonnement autour du blanc marbré d'or de la robe de saint Georges et de la polychromie rose violacé et jaune ombré des architectures.

Cette continuité des couleurs épouse bien la continuité des formes. La trouvaille d'Altichiero est dans sa nouvelle manière d'indiquer la solidarité entre les objets et les êtres, solidarité créatrice de l'étendue. Tout se continue. Chaque saint est une cariatide mouvante qui soutient de la tête la retombée de chaque arcade. Et la virtuosité est telle ici que l'arc au-dessus de saint Jacques ne retombe pas sur la tête même du saint, mais sur la base d'un triangle dont les côtés sont formés par la tête inclinée et le bourdon de pèlerin. Chaque figure de saint se prolonge dans la figure suivante à travers l'architecture. Les têtes des deux anges groupés de chaque côté du pilier — sortes de fleurs ornementales — lient intimement cette scène à la scène du trône, scène massive, taillée, dirait-on, dans un seul bloc et qui ne reste pas isolée, elle non plus, mais se continue des bras accueillants de l'Enfant aux mains suppliantes du premier chevalier, dans la sombre rangée des trois Cavalli : cercle qui s'ouvre et se referme indéfiniment.

Le jeu compliqué des plans qui se croisent au bas de la scène — rapports entre la marche du trône, les genoux des chevaliers et les jambes des deux derniers saints — définit cette aisance altichérienne qui situe les objets avec vérité. D'un côté, ornement ; de l'autre, consistance, conviction tactile. La force avec laquelle les marches du trône affirment leur relief, avec laquelle la tête de la Vierge se détache du dais a quelque chose d'hallucinant dans sa fixité. Et pourtant cette force et cette fixité ne sont que jeu, arrangement ornemental : jeu des courbes concentriques que forment le contour puissant de la tête de la Vierge et le profil de la niche du dais.

Le dualisme altichérien dramatise ici, plus ardemment qu'ailleurs, la représentation de l'homme. Les deux conceptions sont franchement affrontées. D'un côté, le type fixé, généralisé : la Vierge, l'Enfant et les anges. De l'autre, l'être portraituré : saints et chevaliers. Entre les figures de la Vierge, de l'Enfant et des anges la ressemblance est frappante : même visage rond, même nez droit et court, mêmes yeux allongés, même expression du regard. Non moins étonnante est la variété qui règne dans l'autre groupe. Une certaine analogie générale entre les figures des saints — taille puissante, petite tête au front large, au nez long et fin — fait ressortir davantage la diversité intrinsèque des expressions qu'arrête un dessin sûr et rapide : regard doux, triste et protecteur de saint Georges, hautain et persuasif chez saint Martin, suppliant et pénétrant chez saint Jacques. Les trois profils des Cavalli disent, chacun avec la même hardiesse, le poème de leur vie : force et ardeur du premier, foi et souffrance (rictus de la bouche) du deuxième, peur et attente du troisième.

Malgré les apparences, ces deux humanités ne sont pas juxtaposées, mais fondues et réconciliées grâce à l'action de la couleur et du dessin qui impose à la masse son unité, son caractère total. C'est l'œuvre d'un vrai peintre, car la consistance plastique — secret, gloire et tourment du peintre — ne se bâtit pas dans la dissociation des éléments, mais dans leur union intime et concentrée, ambiance de l'objet, contraction graduée de toute la masse sur des points culminants — taches sombres sur taches claires ou inversement — comme c'est le cas ici pour les têtes de tous les « dramatis personæ ».

*
* *
*

Nous voici arrivés au terme de ce long voyage au royaume de l'artiste. Résumons, répétons plutôt ce qui nous a paru essentiel dans son œuvre.

Grâce au procédé de l'oblique évoluant autour d'un foyer

d'attraction, grâce à l'irrégulier, à l'imprévu, Altichiero crée son espace propre, espace continu, mouvant, dont la qualité nostalgique s'exprime pourtant — dualisme foncier — par un symbole stable : la rotondité.

Mais cet univers ou plutôt la mise en valeur de son contenu telle qu'elle a été faite par notre analyse, reste incomplète. Tout le fond de gestation épique y manque. Or, c'est précisément parce qu'il a été présenté comme une œuvre si exclusivement personnelle que cet univers n'embrasse pas toute la personnalité de l'artiste. Il y a autant de vraie originalité dans le choix des multiples « influences » historiques, actuelles ou passées, qui alimentent le fond de toute activité créatrice que dans la pure réalisation artistique.

Dans ce travail du choix, si délicat, où la conscience et l'instinct ont part égale, la physionomie individuelle s'affirme et se réalise. Et c'est bien cet accord du lyrique et de l'épique dans une sympathie vivante qui, seule, autorise et excuse, dans l'analyse historique d'une œuvre, son morcellement fatal, mais conditionnel et temporaire, en deux ordres d'investigation : l'expression personnelle, — ce que nous avons étudié jusqu'ici ; — les influences, — ce que nous examinerons désormais.

CHAPITRE III

L'ART OCCIDENTAL

La formule d'internationalisme appliquée par Courajod à l'art européen de la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle et du commencement du siècle suivant (1) est unanimement acceptée. Formule juste et justifiée iconographiquement, elle l'est beaucoup moins au point de vue morphologique. Malgré les multiples échanges entre divers pays, échanges dont l'action réelle et complexe reste acquise, on peut se demander si cet « universalisme » est absolu. L'art de cette période est traversé par deux courants, évoluant chacun d'après ses propres lois. C'est d'un côté, le puissant art occidental, de l'autre l'art italien ou plutôt l'art des giottesques, puisqu'il s'agit ici spécialement de la peinture. Cette scission n'est pas à cette époque un fait nouveau. Elle n'est sans doute qu'une des formes de la divergence qui séparait depuis des temps reculés la culture méditerranéenne de la culture des peuples septentrionaux.

L'art occidental de la période qui prélude au crépuscule du Moyen-Age, a une physionomie marquée. Sans vouloir la concentrer tout entière dans une formule rigide qui la défigurerait historiquement, on peut tenter d'en définir le caractère essentiel. C'est avant tout une expérience sur le mouvement. Telle est la formule même que

(1) *Leçons professées à l'Ecole du Louvre* (1887-1896), t. II, pp. 203, 212, 225, 238, 270 et suiv.

M. Henri Focillon appliqua le premier à l'art roman : formule utile par tout ce qu'elle implique, dans sa notion d'expérience, de biologiquement complexe comme recherche lente, laborieuse et coûteuse d'une nouvelle interprétation des formes. Il y aurait à cet égard une analogie, une symétrie plutôt, entre l'art roman et l'art de la fin du Moyen-Age. Mais avant de résoudre cette question, il importe de définir d'abord le sens de l'expression elle-même : expérience sur le mouvement.

La double activité de la perception, celle qui saisit la donnée en bloc, celle qui la décompose, donne à l'art, dans sa genèse psychologique, un double aspect synthétique et analytique : art-mimique et art-narration.

Art-mimique : plastique de notre participation dans la recherche et l'incarnation de l'univers-valeur. Tout le tourment de l'esprit en face du beau est là : impossibilité matérielle et ambition spirituelle en même temps de traduire le contenu total — forme et sa valeur — d'une expérience psychique pleinement vécue. Alors surgit un compromis : la création d'une forme-synthèse, d'un objet-monstre (le bijou « barbare », la miniature irlandaise, la plastique romane) ; transsubstantiation du total perçu. Et voici comment l'art-mimique est l'art de participation, car l'objet-monstre est, dans son contenu, le tracé d'une espèce de danse qu'exécute notre corps intérieurement autour des formes, indissolublement liées entre elles, de la nature perçue, tracé dont le dessin est fourni par la géométrie organique de notre esprit. De la matière même de cet objet « monstrueux », de sa masse, des rapports entre ses parties et les diverses substances dont il est fabriqué, surgit l'écriture de toutes les possibilités de mouvement dirigé vers la conquête de l'univers-valeur : genèse métaphysique pour ainsi dire de l'entrelacs ou plutôt du principe de l'entrelacs, principe de continuité et de tout ce qui en dérive ; genèse, déterminée par la destination pratique de la matière, du foyer d'attraction qu'installe, pour l'organisation des formes intérieures, le cadre externe de l'objet-monstre. D'où, par exemple, la monstruosité

« barbare » de certaines têtes viriles sur les pommeaux d'épée de la Tène et qui n'est que l'adhérence mouvante à l'épure du pommeau comme cadre ; la « monstruosité » chez les Scythes des têtes d'aigles-griffons servant d'étendard, l'étendard lui-même servant de cadre à la décoration ; la « monstruosité » savante, consciente du cadre des archivoltes, des chapiteaux et des tympans romans.

C'est ce principe d'attraction qui enfante les deux autres principes de l'art-mimique : le principe plastique de la *continuité des formes* (l'action du « cadre » se répercutant dans l'action réciproque de toutes les formes voisines et dépendant les unes des autres) ; le principe dramatique de l'*amitié* pour la nature perçue et transposée dans l'objet-monstre. L'art-mimique embrasse, *mime* la nature, son caractère imprévu, son irrégularité, en la gainant en quelque sorte de géométrie. Il part de la nature et tend vers le concept, vers la loi géométrique, en tant que nostalgie d'un arrêt, d'une discontinuité plastique.

L'art-mimique qui ne veut que le total et qui ne le possède que transposé, n'indique rien ; il suggère. La mission d'indiquer est celle de l'art-narration : abstraction et non pas concrétion « monstrueuse » ; non pas participation, mais désintéressement. Ainsi la forme naturelle peut être reproduite dans toute son évidence narrative, évidence de l'illusion statique et non de la réalité mouvante et indivisible. Art de l'illusion, de la vraisemblance : perspective, relief. Art stable, car narrer, c'est isoler, encadrer, sérier, immobiliser. Ainsi l'art-narration, l'art qui distingue, analyse et décompose, part de la géométrie, tandis que l'autre y aboutit. L'Hellade est avant tout assujettie au canon, et le monde musulman aussi. Mais il tend — et c'est sa nostalgie propre — vers la source même de l'art mobile : la nature. Car le péché d'isolement analytique que l'esprit y commet est racheté par l'ardente curiosité (non pas « amitié ») pour la forme : cette ardeur fait vibrer la magie des vraisemblances dans la fixité du calcul.

Aussi, c'est par leurs gestes nostalgiques que l'art-mimique

et l'art-narration s'extériorisent. Et c'est par ces gestes aussi qu'ils se rejoignent biologiquement. Car pas plus qu'il n'y a de frontière entre les deux puissances de la perception (synthèse et analyse), il n'existe pas non plus de séparation entre l'art-mimique pur et l'art-narration pur.

Tout art qui parvient à sa claire expression implique un certain équilibre entre le mouvement et la stabilité. Mais l'*expérience* qui élabore cet équilibre, qui le détermine, et s'y identifie même, peut être conduite sous l'hégémonie de l'un ou de l'autre de ces deux aspects originels.

Il y a une expérience sur le mouvement comme il y en a une sur la stabilité. Et c'est dans ce sens relatif seulement que l'on peut parler d'un art mobile et d'un art stable. Vue sous cet angle, l'histoire de l'art apparaît comme une succession d'expériences alternativement *mobiles* et *stables*.

Certes cet aperçu, comme tout aperçu schématique d'un processus vital, ne peut avoir qu'une valeur de suggestion. C'est un procédé pour comprendre un des nombreux profils découpés par l'intelligence sur la plénitude de la vie. L'Esprit s'y complait, car il s'y retrouve. Il admire dans sa propre œuvre l'image objective du monde et de son travail. C'est que tout acte de l'esprit est scellé par la certitude d'une concordance parfaite entre ses propres lois et les lois de la vie.

C'est cette concordance de structure qui rend objective à nos yeux la structure similaire de l'évolution de l'art : développement de grands cycles historiques à l'intérieur desquels d'autres cycles concentriques ou interférés vivent en étroite relation.

Un rapprochement entre deux arts analogues, en apparence parfois similaires, mais au fond très divergents, fait puissamment valoir la règle qui lie le développement particulier à l'évolution générale où il prend place : l'art roman et l'art arabe. Tous les deux sont créateurs d'un univers-monstre ; mais le premier appartient à un organisme *mobile* : l'art occidental ; l'autre à un organisme *stable* : l'art méditerranéen. Le premier recrée la nature infinie par la mimique de la synthèse ; le deuxième l'anéantit en la décomposant, la fragmentant

par l'analyse (1), dont le jeu compliqué est conté dans l'idiome des nombres, riche et précis à la fois.

Sur un fond de combinaisons complexes, l'art occidental se profile avec netteté : il s'attache à une interprétation mobile et mimique de l'univers, mais à l'intérieur même du cycle qu'il constitue, on voit alterner avec une remarquable régularité deux séries d'expériences ou, si l'on veut, deux tendances, — stabilité, mouvement. Raconter, même de la manière la plus succincte l'histoire de cette alternance et de cet équilibre serait dépasser singulièrement les limites de notre étude dont le but est d'indiquer le principe morphologique de l'art occidental à l'époque d'Altichiero et sa symétrie avec le principe de l'art roman.

Qu'il nous soit permis toutefois de rappeler quelques épisodes et quelques exemples essentiels, antérieurs à l'époque et à l'œuvre qui réclament notre étude.

On conserve dans une salle du Bargello à Florence deux œuvres, l'une barbare, l'autre carolingienne, toutes deux probablement du même siècle, ce qui rend le contraste entre elles plus saisissant et plus instructif : une corne de chasse avec inscriptions runiques présentée comme ayant appartenu à Rollon, duc de Normandie, et un éventail liturgique du ix^e siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus. Il y a une certaine analogie de composition entre les ornements sculptés sur l'ivoire de la corne et ceux du pied de l'éventail également en ivoire : dans les deux cas les êtres animés surgissant d'enroulements décoratifs. Mais les différences sont plus frappantes encore. Tandis que, dans l'œuvre barbare, la forme animale est définie et comme engendrée par le travail de l'entrelacs, au rythme duquel elle subordonne sa propre continuité sinueuse, une suite de monstres se prolongeant les uns dans les autres, l'œuvre carolingienne se révèle lisible, sereine, pleine, stable : la forme vivante — homme, bête, oiseau — s'épanouit sur l'opulence et l'élégante diversité des rinceaux, aux feuillages et aux

(1) Jurgis BALTRUSAITIS, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, 1929, p. 38.

grappes de raisin délicats. La nature y est narrée, décrite, pour faire illusion, et non mimée.

Le Renaissance carolingienne fut décisive pour l'évolution de l'Occident. Dans des œuvres comme les deux ivoires du Bargello, on aperçoit les courants distincts. Mais la Renaissance carolingienne s'exprime dans ses monuments essentiels par un puissant équilibre entre les formes septentrionales et les formes méditerranéennes, entre le génie barbare et le génie gréco-latin, entre l'art qui cherche à mimer et à suggérer la nature et l'art qui cherche à la raconter et à l'imiter. On sait tout ce que lui doit l'art roman. Et pourtant c'est sous l'empire d'une loi interne opposée que se développa ce dernier. Aventure héroïque d'où sortit la plus belle et la plus riche expérience sur le mouvement qui ait été jamais tentée au cœur même de l'équilibre établi.

Il faut tenir compte toutefois d'une série d'expériences antérieures. L'art irlandais de l'enluminure, dans son champ d'action très restreint, eut des aspirations analogues, avec la même ardeur et la même sagesse. Aussi bien les affinités matérielles et spirituelles (sentiment ornemental) entre ces deux expériences sont-elles multiples. Les manuscrits d'Irlande traduisent avec une étonnante richesse une sorte de possession de la nature dans son contenu imprévisible, disciplinée pourtant par l'austérité logique du compartimentage et la règle de la marge. Au cœur même d'un mouvement continu, l'équilibre s'impose. J'en prendrai pour exemples les symboles évangéliques d'une page du livre de Kells (1) où, dans les coins, grouille, sans déborder les limites strictement imposées, tout un labyrinthe d'entrelacs qui accentue plus qu'il ne le retient, le déversement des formes enchevêtrées, parmi lesquelles se recrée une faune de rêve (têtes, yeux) ; la page ornée des « Latin Gospels » de saint Gall (2) où joue le même principe d'illisibilité, disciplinée par la géométrie des compartiments ; le saint Marc des « Gospels

(1) J. O. WESTWOOD, *Les manuscrits anglo-saxons et l'Irlande du VIII^e au X^e siècle*, 1868, pl. 9.

(2) *Id.*, *ibid.*, pl. xxvii.

of St. Chad » (Cathédrale de Lichfield) (1), où la vérité anatomique ressort de l'abstraction du jeu linéaire.

L'art roman est tout cela, mais élevé à une puissance d'expression qui embrasse toutes les possibilités de l'interprétation des formes dans l'espace. Associée à l'architecture, au formidable mur roman, la plastique romane est monumentale et participe en même temps à la liberté essentielle de la peinture (variété du modelé, virtuosité picturale et en même temps architectonique du jeu des ombres et des lumières, hardiesse ornementale). Elle enfante des monstres, mais elle les subordonne. Elle conçoit la richesse débordante du tout, mais elle se soumet à une discipline logique : liberté gagnée de géométrie.

La nature, l'amitié pour la nature d'abord, la géométrie ensuite.

L'art roman aimait l'homme, dit M. Henri Focillon (2), avec un « instinct d'amitié si puissant à travers le réseau des fables et dans l'équivoque des monstres eux-mêmes ». Et il l'aimait « non comme un chiffre ou comme un symbole (3), mais comme l'image de Dieu, comme l'acteur ou le témoin du grand drame du monde. Le sculpteur d'Occident ne se détournait pas de ce compagnon. Partout il l'a soumis. Il a plié son image. Il l'a subordonnée à l'architecture. » Il l'a subordonnée comme il a subordonné toute forme à l'exigence du cadre architectural, ce foyer d'attraction ordonné aussi bien par une géométrie externe (épure du membre architectural historié) qu'interne (écriture ornementale) (4). Ainsi s'organise la *mimique* de l'univers roman, univers-bloc. « Les grandes masses sont lancées avec force. Les corps pliés prennent un élan. L'unité de l'ordonnance saisit les volumes en un bloc indivisible. Ils s'épousent l'un l'autre, ils se confondent, ils se pénètrent. Tout l'ensemble se présente comme

(1) J. O. WESTWOOD, *Op. cit.*, pl. xxiii.

(2) *Apôtres et Jongleurs*, *Revue de l'Art*, janvier 1929, p. 14.

(3) H. FOCILLON, *L'emplacement de la sculpture romane*, Extrait des *Cahiers de Belgique* (2^e année, n° 10, déc. 1929), p. 9.

(4) Jurgis BALTRUSAITIS, *Op. cit.*, p. 54.

le corps unique d'un seul monstre qui agite ses nombreux membres » (1).

Totalité, continuité, impliquant l'au-delà d'une forme donnée. Car la « forme ne suffit pas comme telle. Elle obéit à une rigoureuse stylistique » (2).

La forme romane se continue dans son propre *au-delà* qui est sa signification ornementale. Elle s'enlève, pour ainsi dire, sur le fond de son propre drame. La tragédie des plis, le jaillissement apocalyptique de la « marche dansée » (3) des apôtres sur les jambages du portail de Moissac, l'orchestration tumultueuse du Jugement Dernier d'Autun, ou de la Pentecôte de Vezelay, la dramaturgie des épouvantes originelles qui tord le vol rythmé des anges autour de la Croix sur le tympan transcausien, mais si occidental, du portail sud de l'église de Nicorzminda (4), tout cela obéit à l'attraction du *cadre* ; mais en même temps, et par cela même, à l'économie ornementale de toute cette organisation. Ainsi le drame plastique roman n'appartient pas à la figure dont pourtant, il émane. Il la continue. Il en est le fond, l'au-delà, le paysage. Tel est le subtil secret de l'esthétique romane. L'ornement roman émane de l'homme : ornement essentiel, biologique. Son opposé, c'est l'ornement oriental et gréco-romain qui accompagne, décore l'homme : ornement décoratif. On peut ainsi distinguer l'ornement comme paysage et le paysage comme ornement. Le premier est l'ornement roman dont le principe transplanté sur le terrain de la peinture donnera plus tard le paysage empirique de l'Occident. Le second est engendré par le principe de l'ornement décoratif : paysage alexandrin, paysage siennois.

La peinture romane suit les mêmes voies. Cependant, le cadre n'y devant plus être déterminé fatalement par l'architecture, c'est au-dedans même de la forme, dans son contour intérieur qu'il exerce son attraction. La mimique or-

(1) Jurgis BALTRUSAITIS, *Op. cit.*, p. 63.

(2) Henri FOCILLON, *Apôtres et Jongleurs*, p. 14.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 24.

(4) Jurgis BALTRUSAITIS, *Op. cit.*, pl. XCII.

nementale s'exprime à l'intérieur de la figure isolée (torsion, monstruosité des plis) ou de la fable racontée (composition entortillée) ; elle est soumise à une stylistique très souple créée par ce foyer (suggestion anatomique, indice dramatique). Cette souplesse favorise la souplesse, le caractère varié de la réalisation : d'un côté la mimique des Atlantes ou de l'extraordinaire David de Tavant, mimique comme allégée des tragédies romanes ; de l'autre, la mimique sévère des plis du Christ trônant au chœur de Saint-Savin. Il y a pourtant un équilibre sauvegardé par la monumentalité de la figure romane, par le cerne délimitateur, par la clarté apaisante de la gamme.

Mais c'est dans la création du relief, de la distance, qu'éclate toute la hardiesse de la peinture romane, aussi bien murale que celle des manuscrits : création non pas de l'espace sculptural, mais d'un milieu vivant où l'intensité même et l'irréalité de l'aventure linéaire, en sollicitant du spectateur sa participation étonnée, lui procure la sensation de la troisième dimension. Monde régi par une autre mesure de l'espace : celle que détermine la vigueur de la durée interne.

Voici l'extraordinaire page enluminée de l'*Apocalypse* de San Millan de la Cogolla, si roman déjà : l'*Adoration de l'Agneau* (1). Cercle qui tourne, et qui comme plus tard les Paradis du Tintoret, creuse vertigineusement l'espace. Et voici le *Sommeil des Apôtres* du Psautier de la Reine Ingeburge (2) et la *Prière et action de grâce de David* du Psautier illustré de la Bibliothèque Nationale (Lat. 8846) (3), deux survivants au XIII^e siècle de l'enluminure romane. Figures se continuant les unes dans les autres, puisant leur consistance dans le paradoxe même d'une vie ornementale.

Le tourment de l'espace, le souci de créer le volume sans annuler le plat, reste plus secret dans la peinture murale ; il est comme voilé par la solennité monumentale ; il n'en est

(1) André MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 405.

(2) L. DELISLE, *Notice des douze livres royaux du XIII^e et du XIV^e siècles*, 1902.

(3) Henry MARTIN, *Joyaux de l'enluminure de la Bibl. Nat.*, 1928.

pas moins intense, comme le prouve l'élégance *barbare* de l'Agneau de Vic, avec sa bande décorative (1) à l'intérieur de laquelle le relief semble bouger sous l'influence de l'opposition plate des tons clairs aux tons foncés ; mobilité du Christ aux Limbes de Tavant, où la simultanéité d'action de plusieurs axes arrache à la perspective plate la suggestion d'un relief.

Et puis, la vision romane s'éteignit. Une autre lui succéda : l'art gothique dont le siècle de saint Louis exprima la véritable essence. Entre l'art roman et l'art gothique pleinement développé, il y a des différences morphologiques irréductibles. Une nouvelle physionomie de l'Occident surgit : l'art comme puissance de stabilité, l'art-narration reprend son autorité.

Et pourtant, qui ignore comment l'expérience gothique est sortie de l'expérience précédente ? L'histoire si complexe de la voûte d'ogive, par exemple, le dit ; l'évolution des statues-colonnes, aussi. Il y a dans le *Réveil de la Vierge* du portail occidental de Senlis déjà gothique, quelque chose qui reflète l'ardeur tourmentée des romans. Et peut-être sur les faces au modelé inquiet de saint Martin, de saint Jérôme et de saint Grégoire de la porte de droite du croisillon sud de Chartres, l'*amitié* et l'imprévu romans laissent encore leur empreinte. C'est que le cycle gothique lui-même est sous le signe de la *mobilité* occidentale. Néanmoins, dans son principe créateur, cet art exprime avant tout l'ordre, la stabilité, la hiérarchie. Les vastes récits plastiques sont puissamment scandés. Il a le sens et le respect des intervalles. Il sépare et il échelonne les figures. Il les isole et il les présente comme de clairs chefs-d'œuvre, pleinement intelligibles. La splendeur indépendante, si monumentale, pourtant, de la statue gothique et toute sa clarté narrative sont fondées sur le calcul et l'économie d'une symétrie interne préétablie. La vérité du *Beau Dieu* et de Saint Firmin, à la façade occidentale d'Amiens, et de la Vierge au croisillon nord de Paris est éternelle et sereine, car elle n'a rien de commun avec la

(1) Henri FOCILLON, Cours du 13 janvier 1931.

participation agitée de la sculpture romane à la tragédie de la vie, elle est *désintéressement*. La plénitude même, la rondeur et le calme du relief le font sentir. L'amour gothique de la nature est plein de sérénité ; il se réjouit de la dénombrer ; il ne la mime jamais, il s'en empare avec ordre, il l'incorpore dans les chapitres du *Speculum majus*. Il répand sur elle la paisible certitude de la vie immortelle. Il pense avec fermeté la noblesse logique de la forme : elle cesse d'être chiffre, ornement et drame, et l'ornement lui-même, au lieu de déformer la figure, vient la parer.

Stabilité de la forme, élégance logique de la parure, grâce du sentiment : trois vertus de la peinture gothique pure. Telles se présentent à nous les scènes de martyre des quatre-feuilles à la Sainte-Chapelle de Paris ; tel est le naturalisme discret du buste de la Vierge dans la chapelle de la Vierge de Reims ; telle aussi la poésie aimable des enluminures, dans les Psautiers de Blanche de Castille et de saint Louis, et, plus tardivement, dans les *Évangélistes* de la Sainte-Chapelle : masses symétriques isolées au sein même de leurs agrouppements étroits.

Retrouvons-nous les mêmes caractères à la fin du Moyen-Age ? Un fait d'ordre général s'impose d'abord à notre attention : le triomphe de la peinture. L'architecture même et la sculpture s'engagent sur la voie nouvelle des soucis picturaux. Dès la fin du XIII^e siècle, un frisson inconnu commence à les parcourir. L'art de bâtir et de sculpter se libèrent peu à peu des lois propres à leur matière, à leur substance et à leur fonction, lois qui font la grandeur de l'Occident. L'architecture devient avant tout ligne et couleur. L'effet pittoresque, la richesse du détail tendent à annuler la monumentalité. « Les flèches s'ajourent, les culées se hérissent de clochetons. Aux remplages des baies courent des courbes et contre-courbes qui donnent l'impression d'un flamboiement » (1).

La sculpture monumentale, elle aussi, substituée à la pure

(1) R. SCHNEIDER, *L'art français. Moyen-Age, Renaissance*, 1923, p. 83.

valeur lapidaire un élément nouveau, le sentiment d'une matière plus malléable, mobile, affranchie des lois de la pesanteur, d'une matière picturale.

Arrêtons-nous un instant devant la Vierge de Champmol, œuvre exécutée en grande partie par Jean de Marville. Parmi tant d'aspects nouveaux que la hardiesse de cette statue révèle, c'est encore celui de sa valeur comme témoignage d'une esthétique de la mobilité qui est le plus frappant. La Vierge de Champmol est une insurrection de la pierre gothique. La statue gothique, en effet, s'affirme comme une forme indépendante dans un espace abstrait ; elle se suffit et pourtant, aimable et monumentale à la fois, elle s'inscrit dans l'épure de l'architecture qui l'enveloppe sans la définir. La pierre de Jean de Marville n'est pas indépendante ; elle ne se suffit pas ; elle obéit à un cadre ; elle se prolonge dans son propre au-delà. Le geste de la Vierge, dépasse la signification purement narrative de la figure. Il la projette impétueusement hors d'elle-même. Il y a ici une nouvelle conquête de l'espace qui puise sa force constructive dans l'élasticité paradoxale, dans la qualité fluide, expansive de la matière ainsi conçue. L'extraordinaire *mimique* des deux bras de la Vierge entraîne avec emportement la multiplicité des plis dont elle est chargée. Elle est un défi au milieu architectural qui l'enveloppe. Elle le dépasse, elle lui est contradictoire, elle fait brèche. Et pourtant elle n'en est pas indépendante. Détachée de ce milieu, la Vierge n'est belle que par sa plastique narrative. Incorporée à la bâtisse, elle y fait en quelque sorte éclater l'imprévu de son propre geste, elle s'empare de la muraille, qui ne lui sert plus de cadre, car elle n'en a pas d'autre que la fougue de son élan. Les termes sont renversés.

Mais ce n'est pas la sculpture, malgré la richesse et la netteté de son langage expressif, qui élaborera la nouvelle formule de l'expérience sur le mouvement. Ce fut l'œuvre de la peinture à travers deux genres que cette époque n'inventa pas, mais qui sont en réalité deux trésors reconquis de son héritage : le portrait et le paysage.

L'étude, si resserrée qu'elle puisse être, de chacune de ces

deux voies ouvertes à l'expression du réel par l'art de la fin du Moyen-Age nous entraînerait à des développements qui rejetteraient au loin les barrières que nous avons imposées au présent chapitre. Mais ici, comme d'ailleurs dans tout ce qui précède, la considération du but vient alléger singulièrement la tâche. Il s'agit non pas du développement de ces deux arts, mais de leur principe morphologique originel. Or, tout dans ce développement sépare, en tant qu'objet d'étude, les deux grandes manifestations de la peinture du dernier cycle du Moyen-Age : le portrait et le paysage. Tout, en revanche, les rapproche lorsqu'on ne s'attache qu'à ce principe.

C'est d'abord et principalement à la sculpture que l'art du portrait a dû sa naissance ou sa renaissance plutôt. On sait quel essor nouveau a pris la plastique de l'Occident dès la première tentative du portrait sur moulage réalisée sur la statue funéraire d'Isabelle d'Aragon à Cosenza (1) : tout l'art du xiv^e siècle en bénéficia, dans le sens, non du réalisme, mais de la *mystique* réaliste : volonté d'éterniser en la fixant dans un espace tangible, l'évidence attirante d'un trait physiognomique. Il se peut qu'il y ait eu ici une espèce de choc en retour et que ce soit la sculpture devenue picturale qui ait entraîné le développement du portrait : un phénomène analogue se produisit au soir de la culture hellénique. Ce qui est sûr, c'est que, par sa qualité dramatique d'expansion et en même temps par sa valeur d'authenticité, par sa netteté topographique pour ainsi dire, le principe du portrait se confond, s'identifie même avec le principe de la forme la plus pure de la peinture : le paysage. Qu'est-ce que le portrait, sinon le paysage du visage ? Une source commune les fait vivre : l'ardente *amitié* pour le détail intégré dans le tout. Ainsi, le tout-à-fait-proche d'un paysage — la figure, par exemple, — s'abîme dans le tout-à-fait lointain : l'horizon. Ainsi, le tout-à-fait-proche d'un portrait, — plissement des paupières, ombre, sourire, —

(1) E. MALE, *L'art chrétien de la fin du Moyen-Age en France*, 1908, p. 457-479.

se continue dans le tout-à-fait-lointain : le regard, horizon de l'âme.

Le paysage « occidental » est l'œuvre de l'art-mimique. Œuvre française aussi. C'est ici que se révèle une fois de plus l'étonnante destinée de la France. Destinée de législation et de synthèse, c'est-à-dire d'accueil et d'adaptation de riches éléments souvent étrangers, variés et même contradictoires, transformés grâce au travail constructeur des éléments autochtones, en un objet d'une nouveauté et d'une universalité absolues : le style. Et de même qu'en créant son style roman, la France avait doté le monde d'un *objet* nouveau fabriqué avec les éléments apportés par d'autres peuples, de même aussi pour bâtir sa formule du paysage sur un chantier plus restreint, la France utilisa les matériaux venus du dehors.

Quels furent les collaborateurs de cette nouvelle « expérience » ? Car il y en eut plusieurs comme il arrive toujours. Nous ne parlerons toutefois que de ceux dont l'action fut efficace et intime : l'Angleterre et Sienne ; la première avec les *bordures* de ses enluminures, la seconde avec le riche appareil architectonique de sa peinture et son astuce dans la fabrication de la perspective.

Ce qu'on constate dans l'histoire de la miniature anglaise, c'est l'étonnante persistance du style roman au cœur même du XIII^e siècle. Des livres tels que l'*Apocalypse* (vers 1250) du Trinity College à Cambridge, par exemple, sont d'une puissante inspiration romane. Voici la scène du *Dragon à sept têtes précipité dans l'enfer* (1). Toute l'impétuosité dramatique des figures qui se continuent l'une dans l'autre obéit à l'attraction d'un foyer interne, la structure de la composition en plans entrelacés : chevaux et cavaliers formant un jeu complet de courbes qui jaillissent et s'élancent dans un espace plat, rendu pourtant tangible grâce à cette impétuosité même.

Parallèlement à cette tendance si nettement exprimée, apparaît dans la miniature anglaise une nouvelle formule

(1) André MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. II, partie I^{re}, chap. III, p. 348, fig. 261.

ornementale destinée à un grand avenir : les *drôleries*. « L'idée d'introduire les drôleries ne peut être venue de France. Si elle est venue du continent, c'est plutôt d'Italie. Mais le Nord transforme complètement les modèles italiens. L'Angleterre est, en fait, la patrie de ce mode d'illustration tour à tour sérieuse ou plaisante, profonde ou grotesque » (1). Transposé sur un plan ornemental, tout un paysage de rêve apparaît, fourmillement d'une vie tragi-comique, où l'acuité ironique et précise de l'observateur s'embellit de toute la tendresse de l'œil pour la nature vue de près.

Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, on constate la présence de ces bordures-paysages, dans le Psautier d'Edmond de Laci, comte de Lincoln (Bibliothèque du duc de Rutland) par exemple (2). Au commencement et au milieu du siècle suivant, les *drôleries* vont en augmentant en extension et en fantaisie. Et cependant, ce n'est pas l'Angleterre qui dota cette nouvelle formule de sa véritable vitalité et de sa signification *mobile*. Car un phénomène important, fatal à son épanouissement, s'y produit : le mélange mortel des deux manières, la vieille manière romane, si vivace encore, et la nouvelle, pleine de jeune sève. Nous en trouvons un exemple dans l'illustration du Psaume CIX du Psautier de Robert de Ormesby (3). Les bordures nous montrent des archaïsmes romans (compartiments avec nattes, entrelacs) qui, mêlés à la nouveauté vive et enjouée des *drôleries*, apparaissent inutiles, encombrants. C'est du roman sénile. D'autre part, les *drôleries* se dessèchent, elles aussi, à ce voisinage, acquièrent une brutalité paradoxale. Le nouvel art étouffait sous cette étreinte tenace.

Le salut, c'est-à-dire l'équilibre, la sobriété, la netteté, vint de France. Car, c'est en France que s'opéra la conciliation normale entre la grâce, la stabilité du dessin narratif légué par les gothiques et le principe de déformation *mobile*

(1) Arthur HASELOFF dans *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, t. II, part. I^{re}, chap. III, p. 349.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 349.

(3) *Id.*, *ibid.*, pl. IV.

que renfermait le paysage des bordures anglaises. Alors seulement la bordure acquiert cette qualité à la fois finie et indéfinie, cette valeur de prolongement et d'au-delà qui permet de la rapprocher, en un certain sens, de l'ornement roman considéré comme ornement-paysage. Le paysage (homme, bête, monstre, oiseau, insecte, fleur, portés sur le remous des branches épineuses) déferle vers l'extrémité de la bordure, attiré par la marge nue. C'est tout le charme et tout le secret d'un des plus fins paysagistes de l'Occident : Jean Pucelle.

Beaucoup de tâtonnements précédèrent l'éclosion du chef-d'œuvre qu'est le Bréviaire de Belleville : dès la fin du XIII^e siècle déjà, à travers le rayonnement de l'atelier du maître Honoré. Et dès la fin de ce siècle, la signification « romane » de la bordure s'annonce : bordure d'une page des *Poésies de Robert de Blois* par exemple (1), avec figures de combattants, monstres, animaux, comme suspendus au-dessus de l'abîme qui semble les attirer. Mais le Bréviaire de Belleville est le triomphe de la nouvelle esthétique ornementale, triomphe que les rêves postérieurs, parfois trop disciplinés, d'une poésie moins neuve (les riches bordures des Grandes Heures du duc de Berry par Jacquemart de Hesdin, par exemple) n'arrivent pas à éclipser.

On peut admirer dans la bordure de l'illustration du Psaume XIII du *Bréviaire de Belleville* (2) un petit détail d'une telle délicatesse qu'il peut passer inaperçu ; mais d'une telle signification qu'à lui seul il représente toute une révélation artistique. Son accentuation dans l'ensemble où il vit est voulue : la virtuosité, le soin de l'exécution, le certifient. C'est la petite figure de femme qui se dresse sur la limite extrême de la bordure en haut de la page et, à côté du petit tableautin carré représentant Absalon suspendu à un arbre par les cheveux. La fragile figure flotte, gracieuse, entre le rêve qui la porte et le vide blanc de la marge qui l'attire.

(1) Henri MARTIN, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, 1923, p. 24, fig. XXIX.

(2) *Id.*, *Joyaux de l'enluminure de la Bibliothèque Nationale*, 1928, pl. 39, fig. LI.

Un voile s'entortille autour de sa taille ; un pan de ce voile se projette subitement dans la nudité de l'infini. La trouvaille de Jean Pucelle est là. Le dessin de ce pan qui flotte semble s'estomper dans l'envahissante atmosphère du vide qui l'attire. La figure ne s'appartient plus. Elle se continue, sans se perdre pourtant, dans l'au-delà de son rêve : l'abîme de la marge.

Et maintenant tournons-nous vers Sienne et jetons un coup d'œil sur l'ensemble de son apport. Qu'est-ce que la peinture siennoise, cette peinture si chatoyante et si précise à la fois, qui, de Duccio à Sassetta, se développe avec une si remarquable unité d'inspiration ? L'art de Sienne est un art de marionnettes : jeu d'illusions supposées réalités provisoires pour les besoins d'une expérience métaphysique. Les êtres sont des sortes de poupées qui jouent le *vrai* drame de la vie, la tragédie du cœur, parmi les objets-jouets, dans un paysage-jouet. Sienne part du réel, du vivant et aboutit à la négation du réel, au mécanique. Toute sa grandeur est dans l'équivoque du mécanique et du vivant. Ce n'est pas création, mais fabrication. Sienne fabrique le milieu le plus apte en peinture à situer ce drame d'illusions réalistes : la perspective. Ainsi le paysage proprement dit, paysage artificiellement, paradoxalement creusé sur une surface plane, est né dans l'Europe trécentiste à Sienne. Car Giotto qui inventa le relief immédiat, la consistance statuaire du corps humain, fut un candide. Sa force est dans sa foi en face du réalisé. Or, Sienne est pleine d'astuce, d'amertume aussi : elle ne veut pas croire au réel qu'elle-même bâtit. La *Naissance de la Vierge* de Pietro Lorenzetti, à l'Œuvre du Dôme de Sienne et la *Naissance de la Vierge* de Paolo di Giovanni, au Musée de la ville, sont des œuvres où règne, dans la disposition architecturale des fonds, le plus grand souci de perspective linéaire, et où en même temps dans la disposition du drame, est manifestement permise une grave incorrection à l'égard de cette même perspective : deux registres superposés et plats où la figure de l'accouchée du registre supérieur, sensée être plus éloignée du spectateur

selon les lois de la perspective, apparaît pourtant plus grande que les figures du registre inférieur plus rapprochées de nous.

Sienne donne l'emplacement réel de l'objet ; mais elle donne aussi la franche irréalité de l'image. C'est cela aussi qui l'apparente à l'art de l'Orient, à l'art des enlumineurs persans surtout, dont le rêve tour à tour sérieux et enjoué, cruel et souriant, sensuel et austère, a peut-être hanté Sienne avant le ^{xv}^e siècle (1).

Ce jeu siennois, comment s'extériorise-t-il ? Par l'élimination de tout élément foncier du *mobile* : non pas *amitié* mais curiosité ; non pas continuité, mais liaison (donc série) ; non pas attraction d'un foyer central, mais groupement varié et décoratif. Pourquoi cet art est-il donc si différent de cet autre art *stable*, l'art gothique ? C'est ici que la notion du jeu acquiert toute sa valeur, car Sienne, si stable, *veut* donner l'*illusion* d'un univers mouvant, sinueux et continu, où tout converge vers un foyer commun. Cette illusion, l'éloquence du drame siennois la procure. Qui ignore le « réalisme » de la douleur des saints dans la *Descente de Croix* (Œuvre du Dôme) ou bien dans le *Christ pleuré* du polyptyque d'Ambrogio (Galerie de Sienne) provenant du couvent de Santa Petronilla ?

Mais, — et c'est précisément le caractère qui, par sa particularité et sa précision stylistiques, suscite chez le spectateur l'impression d'un jeu mécanique — on constate souvent à Sienne la présence de deux éléments techniques qui révèlent le vrai sens de cette illusion : d'abord, la différence substantielle entre les êtres et leurs fonds ; ensuite, le caractère purement décoratif de ces fonds, donc du paysage. Que ce soit chez Duccio (*Histoire de la Passion* du retable de l'Œuvre), chez Ambrogio (L'*Annonciation* du musée de Sienne), chez Pietro (*Vie de sainte Humilité* des Offices) ou chez Stefano di Giovanni (les petits tableaux du musée de Sienne, la *Cène* et la *Tentation de saint Antoine*), le fond, l'objet qui le meuble, sont faits d'une matière différente, dirait-on, de

(1) G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, 1924, pages 143 et 262.

celle dont est pétri l'être vivant qui s'en détache. Il est gonflé d'une sève phosphorescente qui rend son relief à la fois clair, précis et irréel, tandis que la consistance du personnage (en tant que purement siennoise, sans apport florentin), tantôt tient à la couleur (*Vierge trônant au milieu des Saints* d'Ambrogio au musée de Sienne), tantôt émane d'une substance différente, plus aérienne (*Trois vertus franciscaines* de Sassetta au musée de Chantilly).

Ainsi les êtres sont à jamais séparés des objets ; l'illusion de la continuité que Sienne fait surgir, vient de la précision et de l'élégance des rapports entre les différents facteurs du jeu plastique. De là, la science raffinée dans les agrouppements des masses dramatiques, le souci de la valeur décorative des fonds architecturaux et leur richesse. C'est le principe même du paysage-ornement. Il reste profondément étranger au drame. Il ne s'y mêle pas, il ne se *meut* pas avec lui, il se contente de le couronner. Chez Duccio (*Trahison de Judas* du retable de l'Œuvre), chez Simone Martini (*Majesté* du Palais Communal de Sienne), chez Ambrogio (*Martyre des Franciscains à Ceuta* à l'église de San Francesco de Sienne), chez Pietro (*Danse de Salomé* à l'église des Servi de Sienne), chez Bartolo di Fredi (*Scènes de la vie de la Vierge* au musée de Sienne), partout le drame est resserré et groupé sous la protection d'un dais architectural dont la forme habituelle est celle d'une couronne faite d'arcs et de voûtes convergents. Et ce fond n'écrase jamais l'action. Léger et haut, il en exalte le jeu. L'expérience est réussie ; la curiosité de l'esprit est satisfaite devant le miracle des êtres mécaniques qui tout d'un coup se meuvent comme des êtres de chair parmi les construction-jouets riches et bien adaptées.

Le paysage siennois proprement dit, l'image panoramique d'un coin de la terre, est la surprenante construction de cette curiosité de l'esprit et de l'œil : un vrai jeu de cache-cache entre les multiples objets qui meublent un espace vaste et net, et qui semblent se poursuivre, se deviner, se rechercher et se retrouver derrière les monticules et les murailles-

jouets. Telles sont les deux petites vues topographiques — paysage avec ville-forte sur fond de mer et paysage champêtre au bord du lac — du musée de Sienne attribuées à Pietro Lorenzetti par Van Marle (1). Tel aussi l'extraordinaire paysage de champs et de collines, œuvre d'Ambrogio, qui s'étend en dehors de l'heureuse ville du *Bon Gouvernement* au palais Communal de Sienne. Tout y est étroitement combiné et en même temps nettement délimité. Seuls le nombre et la variété des objets liés entre eux par le jeu créent l'illusion du mouvement et de l'élasticité de la perspective. En réalité, point de mouvement, point de continuité : pure succession des formes. Car le paysage siennois est sans secret, sans nostalgie, il est dépourvu de ce foyer d'attraction, grâce auquel toutes les parties d'un tableau s'organisent et se rejoignent.

On peut constater à Sienne une grande richesse des plans et de leurs rapports mutuels dans la structure des compositions. Mais l'ordre géométrique selon lequel s'inscrivent ces rapports dans l'espace, est absolument stable et prévu : c'est tantôt la parallèle, tantôt le polygone. Aucun mouvement rotatif autour d'un foyer commun ne rend féconde cette ordonnance. Ainsi dans la *Danse de Salomé* de l'église des Servi (très curieuse et complexe expérience sur le jeu varié des plans), la base polygonale de l'architecture sous laquelle se déroule la scène se présente comme un idéogramme décoratif. Elle a un sens de gracieuse immuabilité, mais aucune valeur de mobilité créatrice. Elle est étrangère à l'action.

L'expérience siennoise, trop intellectuelle, porte en elle un germe de destruction : la virtuosité, la mièvrerie. Il n'en reste pas moins certain que Sienne a doté la peinture européenne d'une nouvelle richesse : l'illusion de la perspective élastique, l'hallucination du creux prêt à accueillir aussi bien l'intimité d'une *scène de genre* que de n'importe quel autre message de l'œil.

(1) Van MARLE, *Op. cit.*, t. II, p. 360.

La France, grâce à Avignon et à ses multiples rapports artistiques avec l'Italie, reçoit ce précieux jouet de l'espace narré et le transforme en un joyau de l'art-mimique. Sur la donnée siennoise de l'emplacement stable, objectif et harmonique, l'Occident greffe le principe mouvant, subjectif et aussi harmonique des « drôleries ». Ainsi naît le paysage franco-flamand à la fois stable et mobile, définitivement situé et infiniment évasé. Paysage des mois des Très riches Heures du duc de Berry, paysage de *La Vierge du chancelier Rollin*.

Mais l'éclosion de ce paysage conciliateur fut l'œuvre d'une laborieuse période préparatoire. Plusieurs routes furent creusées. Sur les unes, Sienne avançait entourée de souvenirs gothiques (petites scènes d'un charme narratif si mordant inscrites dans les pages historiées des manuscrits de la deuxième moitié du xiv^e siècle) ; sur les autres triomphait, transposé sur un plan iconographique tout différent, le principe des « drôleries », principe déformateur dont l'aspiration foncière est la possession du réel au détriment même du naturel. C'est lui qui anime les œuvres où le paysage proprement dit est absent, en y déterminant la disposition générale des formes et leurs rapports mutuels. Le Parement de Narbonne, par exemple, très fidèle encore à la gracieuse tradition du xiii^e siècle par la finesse narrative, porte pourtant l'empreinte du principe de continuité. Autour du Christ en Croix, vrai foyer d'attraction, pas une forme, pas un objet (groupes aux deux côtés de la Croix, anges, banderoles, tête de mort au pied de la Croix) qui ne se continue dans la forme ou l'objet voisins construisant ainsi un ensemble qui se meut avec unité. Le recueil de Gaignières nous a conservé la copie ancienne d'un tableau ayant pour sujet l'entrevue du pape Clément VI et de Jean le Bon, alors duc de Normandie. Un ondolement large et sinueux va sans interruption de la silhouette du Pape à la figure du duc, en passant par deux étapes : le dyptique offert au Pape (en haut) et le pied du duc (en bas). Et voici la belle page du Livre d'Heures de la famille de Rohan (1400 environ) :

Le mort en présence de Dieu (1). C'est bien le principe déformateur de l'art-mimique qui lance ici les formes continues vers un « foyer » — le triangle sinueux des banderoles déployées — et les transfigure en signes ornementaux et dramatiques à la fois ; qui sacrifie ainsi le naturel et crée le réel d'un espace d'épouvante et de mort.

La technique des plis, leur rôle dans l'esthétique de cette période est une forte preuve de la puissance de ce principe. L'équilibre entre l'apport siennois et l'apport des bordures y apparaît déjà : équilibre entre la consistance *narrée* (volume, adaptation logique à l'anatomie du corps drapé ou habillé) et le réalisme *mimé* (déformation, mouvement autour d'un « cadre »). Il existe au Moyen-Age toute une poétique des plis dont la valeur de paysage latent, de paysage en quête d'expression imagée, est émouvante : plis-montagnes (Giotto), plis-cascades (Simone di Martino). A cette signification d'idéogramme, l'Occident ajoute la magie de sa technique « mobile ». L'Italie s'en empara à son tour en le reproduisant avec fidélité ; d'où le drame insinuant et *occidental* des plis d'un Gentile da Fabbriano, d'un Stefano da Vérone, d'un Lorenzo Monaco. Les pans extrêmes des vêtements des principaux personnages des *Adoration des Mages* de Lorenzo Monaco ou de Gentile aux Offices, de Stefano da Verona au musée Brera, sont les mêmes que ceux de la petite *Adoration des Mages* du Bargello, par exemple, œuvre allemande, probablement de la fin du xiv^e siècle. Partout les plis du manteau de la Vierge tendent, à rejoindre les plis voisins, ils sont à la fois irréels et intenses. Il y a d'ailleurs dans chacune de ces œuvres une unité d'inspiration qui révèle l'esprit dans lequel elles ont été exécutées. Ainsi, à l'instar du drame des plis, toute la composition n'est que l'expression d'un seul mouvement ininterrompu : en partant de la figure de la Vierge le drame continue à se dérouler en méandres, en nœuds, en entrelacs peuplés de formes animées d'un éclat éblouissant, puis

(1) D'après E. MALE, *L'art chrétien de la fin du Moyen-Age*, p. 378, fig. 182.

monte jusqu'au sommet du tableau pour redescendre rapidement vers le point de départ. Une particularité intéressante relève d'un accent délicat cette signification mimique : la silhouette de la Vierge dans toutes ces Adorations « occidentales » ne se présente jamais comme une forme stable et immobile ; elle *glisse* — et elle glisse obliquement — de son siège, attirée par la silhouette du premier roi mage. Ce mouvement oblique n'est pas exceptionnel. Si nous regardons par exemple, le riche diptyque du Bargello provenant de la collection Carrand, œuvre française du début du xve siècle, avec la Vierge à l'Enfant adorée par des saints assis à ses pieds d'un côté et une Crucifixion de l'autre, nous constatons cette même continuité, ce même mouvement oblique. La longue banderole qui glisse des mains d'un ange vers Jésus, l'aisance de l'emplacement rond des saints dans la scène de l'Adoration ; l'extraordinaire griffe bleue que dessine sur le sol le manteau de la Vierge dans la Crucifixion et qui mord dans la forme voisine ; la rotation, autour des marches rocheuses de la Croix, des axes inférieurs des personnages, — tous ces caractères donnent aux deux scènes du diptyque (la Crucifixion surtout) l'aspect roman du « corps unique d'un seul monstre qui agite ses nombreux membres » (1).

La couleur, dans toute cette production proprement « occidentale » de la fin du Moyen-Age, ne participe pas seulement à cette *mimique* du bloc total ; elle en est l'âme. Elle acquiert, outre sa valeur générale de parure, une qualité constructive, la valeur d'une substance, elle pénètre les objets, elle les soude les uns aux autres. En cela se révèle la profonde différence entre la couleur « occidentale » et la couleur siennoise (si voisines d'ailleurs pour ce qui concerne la limpidité et la diversité tonale). La couleur siennoise flotte au-dessus des formes dont elle anime d'une pointe de rêve vrai le jeu des réalités fausses. Toute son ardeur reste sur les surfaces. Personne n'a su mieux que les coloristes

(1) Jurgis BALTRUSAITIS, *Op. cit.*, p. 3.

siennois faire vivre les taches. D'où le caractère chatoyant de cette couleur : mélange et non pas fusion des taches. Sur la solide et riche gamme siennoise plane une chaude vapeur émanant des taches mélangées : vapeur violacée dans la *Maestà* de Duccio, la *Naissance de la Vierge*, de Pietro, la *Vierge trônant parmi les saints*, d'Ambrogio ; vapeur dorée dans la *Maestà* de Simone et l'*Assomption* de Pietro.

L'Occident connaît une superposition différente, une structure contraire : la superposition en profondeur. D'où la discrétion et la fusion des matières. Deux couches superposées, dont l'une, intérieure, est grise et l'autre, apparente, contient toute la gamme majeure, s'interpénètrent intimement, s'unissent avec continuité.

La différence entre la couleur siennoise et la couleur occidentale n'est qu'un des multiples aspects du conflit entre les deux formules esthétiques. Un autre de ces aspects est non moins significatif : le traitement des plis. Nous avons pu l'entrevoir déjà. Un exemple, une comparaison plutôt, en fera ressortir toute l'importance. Voici réunies dans une même salle des Offices et placées comme à dessein face à face, deux œuvres où la technique des plis tient manifestement une place prépondérante. C'est l'*Annonciation* de Simone Martini et le *Couronnement de la Vierge* de Lorenzo Monaco. La première, œuvre siennoise pure ; la deuxième portant l'empreinte de l'influence de l'Occident, bien plus évidente que celle de Sienne, manifeste aussi.

On connaît la grâce fragile et amère de la Vierge de Simone, calligraphie pleine de tristesse et de suavité, la chute des plis de son manteau, qui s'épanouit en un chiffre décoratif bouillonnant. Ces plis ruissellent du corps de la Vierge, tombent en cascades, s'éparpillent sur le sol et, subitement, s'arrêtent juste où il faut. La justesse de l'arrêt de cette cascade est la gloire de Simone, — et l'accent propre de Sienne. Le rêve allait envahir le réel, cesser de servir seulement à exalter l'humanité fragile, théâtrale de la Vierge. Sienne maintient la souveraineté de l'homme et l'utilité décorative de l'objet.

Le *Couronnement* de Lorenzo nous montre un autre songe de l'art. Les plis ont une vie étrange, *monstrueuse*. Plis-pétales qui jonchent le sol, qui bouillonnent, s'étirent, mordent l'espace sans aucune utilité pour l'expression plastique de l'homme ; ils semblent mus uniquement par le désir de se prolonger l'un dans l'autre. Ces plis s'attirent mutuellement. Leur écriture anormale, continue et oblique le dit. Ils ont une vie propre, ils se détachent, s'évadent du corps. Et cependant ils lui appartiennent. Ils sont donc, comme dans la pierre romane, son au-delà.

Il y a au musée de Sienne une œuvre puissamment « occidentale » exécutée par un lombard, Michelino da Besozzo, et qui, par son contraste avec tant d'œuvres d'un art tout opposé, acquiert une force particulière de démonstration, *les Noces mystiques de sainte Catherine en présence de saint Jean et de saint Antoine*. C'est le triomphe de l'art *mobile*. On ne peut imaginer rien de plus contraire à l'art naturaliste, de plus tordu et inutilement déformé que le jeu des plis du manteau de la Vierge, de sainte Catherine et de saint Antoine, pur chiffre ornemental. Et cependant rien de plus nécessaire et de plus émouvant lorsqu'on n'y étudie que le tracé de la mimique. Toute cette déformation ne nous apparaît que comme l'effet d'une attraction mutuelle des formes qui se meuvent autour d'un foyer commun : l'Enfant Divin. La scène étrange se présente comme une masse indivisible dans laquelle s'inscrivent, selon la stylistique du continu et de l'oblique, les êtres à la fois ornement et drame. C'est là, la révélation et preuve d'une esthétique qui bâtit son *objet* dans l'empire du rêve.

Car la fin du Moyen Age créa un art où le rêve l'emporte sur le réalisme. Il engendre sa beauté parmi la tragédie des contrastes. Humanité frivole et luxueuse, souriante et brutale, qui revit en même temps toute la Passion du Rédempteur, toute la douleur de la Vierge et toute la vérité de la Mort. Cœur de la Vierge percé des sept glaives, *Pietà*, Danse des morts, cadavres des pierres tombales. En même temps,

elle est possédée par le désir de « toucher Dieu » (1), d'où le *réalisme* de la dramaturgie divine, d'où l'action persuasive des Mystères. Etrange coïncidence avec l'inquiétude de l'âge roman, déchiré, lui aussi, par les contrastes et l'angoisse de la chair aspirant à la rédemption ; qui avait créé les saints et inventé Satan (2) ; qui aimait les anges et les monstres, érigeait la doctrine de Dieu et bouillonnait d'hérésies (3). Âge des grandes nostalgies aussi, avec les pèlerinages, l'Orient ; avec la nostalgie monastique du passé rempli de héros de Dieu, les saints ascètes ; avec la nostalgie du surnaturel incarné, le désir de « toucher Dieu » aussi : l'ardeur du culte des reliques.

La peinture de la fin du Moyen-Âge participe dans son interprétation nouvelle des formes à la vie de contrastes de cette civilisation. Mais entre ses éléments antinomiques — stabilité et mobilité de l'espace — elle établit un équilibre. Et c'est sur le terrain de cette conciliation qu'elle mène son « expérience sur le mouvement ». Nous avons pu entrevoir déjà quelques-uns des résultats de cette expérience dans les thèmes picturaux où le paysage proprement dit n'entrait pas comme élément imagé essentiel. Dans les sujets avec paysage la technique du *mobile* se manifeste avec non moins d'évidence. Il y a dans les *verdures* de la garde-robe du palais des papes à Avignon, œuvre où la part de Sienne fut prépondérante (4), des particularités morphologiques qui n'appartiennent qu'à l'esthétique « occidentale ». Sur la paroi nord, la scène de *La Pêche*, par exemple, nous en offre quelques aspects. Les fragiles et sveltes figures vivent parmi les sveltes arbres qui les entourent et qui se mêlent à leur vie, car par la commune sveltesse de toutes les formes et leur commune et égale importance narrative et plastique,

(1) E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge en France*, 1908, p. 156.

(2) *Id.*, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 1922, p. 370-372.

(3) *Id. ibid.*, p. 420 et suiv.

(4) André MICHEL, *Avignon, les fresques du palais des papes*, 1920, p. 36.

il s'établit un courant de sympathie entre les êtres et leur fond. L'homme travaille *parmi* la nature, avec elle. Sa silhouette, si nette dans sa finesse, s'incrute dans le tout et cesse d'être sériee. Pourtant quelque chose des fonds-couronnes siennois persiste ici dans les espèces de voûtes que forment les arbres au-dessus de la scène. Mais elles ne sont pas absolument étrangères à l'homme qu'elles couronnent. Que l'on songe, par comparaison, à la *verdure* d'où se détachent les robustes figures florentino-siennoises des musiciennes bienheureuses dans le *Triomphe de la Mort* du Camposanto de Pise : aucune sympathie intime n'y lie les êtres et le fond ; celui-ci ne sert qu'à accompagner la figure humaine, à en accentuer le relief plastique et dramatique. A Avignon, en revanche, tout est sympathie, continuité, masse unique. Dans cette unité, l'imprévu définit la *mimique* : l'imprévu dans le mouvement et l'aisance des poses des quatre pêcheurs, dans l'obliquité irrégulière du vivier.

Cette qualité de masse unique à l'intérieur de laquelle la vie des formes s'organise sur un rythme continu, nous la retrouvons dans le livre, illustré en partie (1) par le « maître aux bouquetaux », les Poésies de Guillaume de Machaut. La page (2) où l'Amour présente au poète ses trois enfants, *Doux Penser*, *Plaisance* et *Expérience*, est très significative. Des fines et sinueuses figures émane un paysage irréel, qui monte et se déroule en ondolement continu jusqu'au haut du tableau, remplissant tout l'espace, en un seul bloc mouvant.

Une des plus belles et des plus brillantes expressions de l'esthétique de la mobilité nous est donnée par une œuvre insigne : les deux volets du rétable peint par Melchior Boerderlam pour le Duc Philippe le Hardi (musée de Dijon). Une chose frappe d'emblée. C'est le contraste entre l'éton-

(1) Henry MARTIN, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, 1923, p. 45.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 47, fig. LXV.

nante stabilité, le *réalisme* de la perspective et, d'autre part, adouci par la qualité lumineuse de la couleur et par la plénitude du dessin, le mouvement qui fait glisser les fonds, — architecture et paysage, — et les rend irréels, irréguliers. Mais le contraste n'est qu'apparent. L'équilibre *occidental* est l'âme du tableau. L'intensité du mouvement est telle ici qu'elle transfigure en drame la passivité de l'élément *stable*. Chaque volet du rétable est divisé en deux scènes dont l'une se passe parmi de riches architectures et l'autre en pleine nature : l'*Annonciation* et la *Visitation* sur le volet droit, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Egypte* sur le volet gauche. Il n'y a aucun lien apparent entre ces deux scènes. La disposition générale du tableau semble artificielle.

Or, voici ce qui s'y passe en réalité. Les couches rocheuses de la partie du paysage qui correspond en hauteur à la base polygonale décrite par l'architecture, dessinent une figure géométrique analogue, malgré son irrégularité, à la figure de cette base. Ainsi l'architecture se prolonge dans le paysage. Tout s'anime grâce à cette continuité. Le compartimentage n'apparaît que comme une nécessité plastique permettant à la masse d'organiser ses formes en deux larges courants selon le rythme imposé par un double foyer d'attraction. Ce double foyer est représenté par les deux saillies — rectangle et triangle — aux deux extrémités supérieures du tableau. Tout obéit à cette attraction ; la continuité et le parcours des formes en sont déterminés ; l'anatomie des architectures et du paysage aussi. Mais ce qui domine dans ce glissement des êtres et des choses vers leur cadre commun, c'est l'obliquité de sa direction : attitudes de l'Ange dans l'*Annonciation* et de la Vierge dans la *Fuite en Egypte*, échelonnement rocheux des montagnes. Obliquité non pas statique, mais mobile, créatrice, dans un univers ornemental, de la vérité de l'espace pictural concret.

Le xve siècle inventera une formule plus riche, plus appuyée pour exprimer ce sentiment du mouvement continu. Mais il n'ajoutera rien de vraiment nouveau à ce que

le siècle précédent vers sa fin avait su déjà dire. Cette formule est pourtant intéressante à noter. Elle s'exprime de deux manières. La première consiste à découper obliquement dans l'espace et sur le premier plan du tableau de grands objets qui localisent l'action et autour desquels se groupent obliquement aussi les personnages, formant ainsi un tout compact et mobile. C'est, par exemple, le sépulcre dans la *Mise au tombeau* de Van der Weyden, aux Offices, ou dans le *Christ sortant du tombeau*, de Jean de Kœrbecke, au musée d'Avignon ; la table du festin des Pharisiens dans la *Madeleine lavant les pieds du Christ*, au panneau droit du tryptique de Nicolas Froment, aux Offices. La deuxième manière consiste à prolonger la figure humaine dans le paysage par le tracé curviligne des routes en lacets qui partent d'elle et qui se déroulent comme des banderoles vers l'horizon lumineux. Depuis les Riches Heures du duc de Berry (*Le départ pour la chasse au faucon*) jusqu'à Benozzo Gozzoli (*l'Adoration des Mages*, au Camposanto de Pise, par exemple), et plus tard encore, le paysage européen sera fidèle à ce procédé.

Le paysage occidental est toujours mobile. En cela, autant que dans la reproduction attendrie et amicale de la nature, consiste son réalisme. C'est cette mobilité qui est aussi l'âme de portrait occidental. Des œuvres telles que *l'Entrevue du pape Clément VI avec le duc de Normandie*, où se laisse deviner le souci de saisir les divers comportements du visage humain dans l'espace, rendent manifeste le caractère mobile des recherches qui préparèrent l'épanouissement de la vraie formule du portrait. Et ce portrait — gloire des Van Eyck — devient un paysage *mobile* du masque unique de l'homme !

* * *

C'est ainsi que la peinture occidentale de la fin du Moyen-Age se révèle à nous comme une vaste et délicate « expérience sur le mouvement ». Son principe morphologique interne

réside dans la continuité des formes évoluant en étroite sympathie vers un foyer d'attraction commun et s'organisant en un bloc unique et multiple à la fois, image même de la totalité de la perception. Or, nous l'avons vu, c'est le principe même de l'esthétique romane. Voilà comment, et seulement dans ce sens, il est sans doute permis de parler d'analogie, de symétrie plutôt, entre l'art roman et l'art occidental de la fin du Moyen-Age. Nous avons là une caractéristique essentielle de l'époque qui nous intéresse tout particulièrement et qui par ses tendances comme par ses réalisations, appartient déjà au crépuscule du Moyen-Age : la deuxième moitié du ^{xiv}^e siècle, époque de l'activité d'Altichiero.

CHAPITRE IV

L'ART DES GIOTTESQUES

Deux grandes forces dominant et dirigent les divers systèmes de construction de l'espace chez les peintres du Trecento italien : l'art de Giotto et l'art des Siennois. Il se peut cependant qu'à l'action conjuguée de ces deux forces, une troisième soit venue apporter, à l'origine, son appui. C'est ce mystérieux art florentin « extra-giottesque » (contemporain de Giotto) dont parle avec tant d'insistance et avec tant de conviction M. R. Longhi (1), et qui, transplanté en Lombardie, aurait présidé à l'initiation esthétique de Giovanni da Milano et de Giusto da Padova. Or, c'est précisément le caractère *mystérieux* de cet art, c'est-à-dire l'absence (du moins dans l'état actuel de nos connaissances) de tout indice positif concernant son origine historique et sa physionomie (2) qui doit ne nous faire admettre qu'avec réserve l'idée de l'action excessive exercée par cet art sur la formation de la peinture giottesque. Comment se peut-il, en effet, qu'un art supposé aussi robuste et original n'ait pas laissé de traces historiques plus décisives ? Or, si la preuve de sa présence peut être soutenue, avec plus de vraisemblance dans la peinture du Nord de l'Italie où l'in-

(1) *Frammenti di Giusto da Padova, Pinacotheca*, An. I, n° 3, nov.-déc. 1928, VII, p. 142-144.

(2) L'art de Maestro Stefano et l'art de Maso dont parle, à l'appui de sa thèse, Mr. Longhi seraient des dérivés de l'art extragiottesque et non pas son foyer originel.

fluence de Giotto paraît s'effacer devant le complexe des influences antinomiques, extra-italiennes, peut-être, il n'en est pas ainsi lorsqu'on se tourne vers le foyer même d'où cet art extra-giottesque est censé prendre son essor : Florence. La vision extra-giottesque, si vraiment elle y avait existé, aurait dû ou bien être éclipsée par les deux autres visions plus puissantes, ou bien organiquement absorbée par elles.

L'art des giottesques toscans est à divers degrés, selon les maîtres, un amalgame, la plupart du temps maladroit, de Giotto et de Sienne. Nous avons vu en quoi consistait l'apport historique de Sienne. Reste à indiquer l'apport de Giotto. Qu'est-ce que l'espace de Giotto ? Un parallélépipède de cristal où se joue le drame de la grandeur et de la misère de l'homme. L'univers de Giotto est resserré et ordonné à la mesure de ce volume préféré. Ainsi le creux de Giotto diffère profondément du creux siennois : il n'est pas élastique, mais rigide, clairement délimité. Ce parallélépipède, Giotto le bâtit de deux manières : tantôt intégral, comme par exemple, dans les *Noces de Cana* ou *La comparaison devant Caïphe* à l'oratoire des Scrovegni de Padoue, tantôt en le morcelant et par cela même l'accentuant davantage, comme par exemple dans *La déposition de Croix* à la même chapelle, où le rocher du milieu de la scène fait une fêlure diagonale dans le cristal de ce bloc.

La qualité cristalline, c'est-à-dire dure, précieuse et fragile à la fois de la substance dont sont faits l'espace et la forme de Giotto, est une de ces trouvailles personnelles grâce auxquelles la signification psychique du drame raconté rejoint sa pure valeur plastique et s'identifie même avec elle. C'est elle qui par sa netteté limpide rend si claire et nécessaire toute action et qui en même temps dote d'un caractère si particulier la consistance des corps de Giotto, cette fameuse consistance statuaire grâce à laquelle l'espace pictural s'immobilise pour le plaisir des satisfactions logiques, sur la frontière illusoire de la troisième dimension.

Pétrie de cette substance pure, vivant dans son atmosphère, l'être de Giotto est non solitaire, mais isolé. On dirait

que chaque personnage se meut sous une cloche de cristal ; il reste pourtant solidaire de son voisin dans le drame, grâce à la transparence du milieu. Chaque forme est délimitée. Délimitée par ce trait cristallin qui la cerne et qui à l'intérieur du contour des corps écrit la cristalline poésie des plis synthétiques (plis durs, fragiles et précieux du manteau de la Madeleine dans le *Noli me tangerre* de la chapelle Scrovegni, par exemple) ; délimitée par la couleur, non pas décorative et chatoyante comme chez les Siennois, mais narrative, indicatrice précise et limpide de la signification psychique du drame (le rouge passionné de la Madeleine, le blanc majestueux et doux de Jésus dans le *Noli me tangere*, le jaune sombre à l'éclat sinistre de Judas dans la scène du *Baiser de Judas*, le jaune rehaussé d'or, pompeux, strident et tragique dans *Jésus bafoué* de la même chapelle) ; délimitée aussi par le caractère particulier, unique et nouveau — le plus grand secret lyrique de Giotto — de son geste. Et cependant c'est par ce geste que l'être est lié à l'être voisin. C'est que chez Giotto il n'y a pas de participation au drame même, mais au concept du drame : la concordance logique, la synthèse rythmique des gestes si saccadés, si stridents en eux-mêmes, si gonflés d'épouvante prophétique et imprévue, le traduit bien.

Il y a donc chez Giotto discontinuité, puissance substantielle et concrète — et par cela cet art est un art *stable* dans toute sa grandeur — et continuité abstraite, concordance idéale.

Un élément vient en quelque sorte cimenter ce dualisme : le bleu des fonds. Son caractère d'uniformité limpide fait que l'œil saisit d'emblée la signification abstraite, et, d'autre part, sa limpidité joyeuse contente la vue sans la distraire par des accessoires étrangers, elle l'aide dans sa fonction analytique. Sur ces fonds bleus l'homme se détache avec une autorité qui l'isole.

Giotto a un respect sacré de la figure humaine. Toute sa poésie et toute sa force plastique découlent de là. Car c'est ce respect qui préside à la netteté logique, *humaniste* de

son ordonnance, qui localise psychiquement sa couleur, qui commande la reproduction du relief naturel, absolument sûr et immédiatement communicable, du corps humain, et qui veille au maintien de la dignité intrinsèque du geste humain. Cette dernière conséquence — dignité du geste — nous introduit au cœur de l'équilibre propre, équilibre psycho-plastique, de Giotto. Car si tout ce que le drame de Giotto comporte d'angoisse intime, de tumulte secret (menace étrange du regard de Giotto, lourdeur calme mais inquiétante de ses silhouettes pyramidales) peut se communiquer à notre intelligence sans enfreindre ses lois d'ordre et de symétrie, c'est grâce à l'autorité et à l'authenticité du geste. Ainsi le geste de Giotto est sobre et peu varié. Geste-type de la colère (le Christ dans *Jésus chassant les marchands du temple*. à l'Arena de Padoue) ; de l'épouvante et de la surprise (personnage en manteau bleu dans le groupe droit de *L'Ascension de saint Jean l'Évangéliste*, à la chapelle Peruzzi de Santa Croce de Florence) ; de la douleur brutale (la femme à genoux devant le cadavre du chevalier de Celano à l'église supérieure d'Assise), de la douleur qui scrute son propre mystère (la Vierge dans la *Déposition de Croix* de l'Arène).

Au rebours des Siennois pour qui le drame est jeu expérimental et conceptuel, Giotto croit à la réalité du drame reproduit. Et c'est cette foi même qui rend communicative la réalité des rapports des corps dans l'espace et de leurs distances respectives. Car cette réalité vient aussi bien de la stabilité statuaire des corps (modelé poursuivant l'illusion de ronde-bosse, plis épousant l'anatomie des corps) que du sérieux, de la certitude avec lesquels le geste se projette, s'extériorise et s'impose comme force concrète parlant à nos sens.

L'art de Giotto est une mystique du geste : l'homme et son geste ; rien d'autre. Pas de paysage, pas d'au-delà plastique. Voilà pourquoi les fonds de Giotto, fonds synthétiques, n'ont qu'une seule fonction : souligner l'action, l'accentuer graphiquement. Ainsi la diagonale du rocher dans la *Déposition de Croix* souligne la direction diagonale

de toute la scène ; la silhouette carrée du rocher dans *Joachim chez les pâtres* (Arena) et sa silhouette pyramidale dans le *Sacrifice de Joachim* (Arena) servent à accentuer le groupement géométriquement analogue des personnages. Ici, se révèle une fois de plus la différence catégorique qui sépare Giotto de Sienne. Car les fonds siennois, nous l'avons vu, accompagnent toujours l'action pour l'exalter, pour la couronner, la parer. Or, cette notion de parure décorative semble bannie de la construction de Giotto. Si l'art de Sienne est une fête, l'art de Giotto est un sacre. Le beau de Sienne est la victoire de l'astuce conceptuelle sur le mensonge des sens ; le beau de Giotto est la franche soumission du contingent sensuel à l'essence nécessaire de l'idée. Deux langues absolument pures et absolument irréductibles.

Dès lors on comprend la fascination exercée simultanément par Giotto et par Sienne sur les artistes du Trecento, et en même temps la maladresse et l'instabilité de l'amalgame qu'effectua, pour sa propre perte, l'art des giottesques.

Il y eut pourtant un domaine particulier dans cet art, où cette double influence fut parfois salutaire : la représentation de la figure humaine isolée. L'œuvre d'Andrea Orcagna, le plus intelligent des giottesques, le plus fin peut-être, le prouve. Chez lui le caractère pondéral, pour ainsi dire, de la consistance plastique de Giotto s'allie heureusement au caractère décoratif et abstrait de la construction siennoise. De là, le modelé fluide et la grâce sinueuse, aérienne, des plis, et en même temps la sévérité du relief statuaire, dans des figures comme saint Pierre et saint Jean-Baptiste de la collection Jarves (Université de Yale), par exemple (1).

Mais c'est dans l'application du principe de la composition spatiale, dans l'ordonnance des grandes masses que l'amalgame des giottesques se révèle artificiel et inorganique. En termes généraux, on peut résumer ainsi l'emprunt fait par les florentins du Trecento à Giotto et à Sienne. De Sienne leur viendrait le sentiment de la perspective élastique, c'est-

(1) D'après Van MARLE, *Op. cit.*, t. III, p. 468, figures 263, 264.

à-dire à la fois délimitée et extensible ; le souci uniquement décoratif des fonds ; le jeu riche et varié des grands plans, organisé selon des règles géométriques. A Giotto appartiendraient la puissance substantielle de la figure humaine, l'importance et le sérieux du récit.

La plus grave conséquence de ce mélange est l'absence de la notion, si féconde, du jeu siennois, jeu du rêve et du réel d'où Sienne sut extraire sa grande découverte esthétique : l'irréalisme de l'action, du relief, de la couleur. Le drame des giottesques est pris au sérieux. L'homme règne seul. Mais puisque l'espace où il se meut n'est plus, comme chez Giotto, un espace réduit mais un espace élastique dont l'ameublement est commandé par le développement même du drame, il se produit chez les giottesques (que l'importance donnée au récit rend loquaces) un phénomène frappant de surcharge d'accessoires. De là viennent la richesse et la variété des fonds, mais aussi leur caractère écrasant. Les architectures des giottesques ne s'élèvent plus, comme à Sienne, avec l'aisance et la justesse de proportions d'un vrai daïs, d'une vraie voûte. Mais déterminée par l'importance de l'action, elles l'écrasent à leur tour par leur richesse. Tel est le caractère des fonds dans la *Présentation de la Vierge du temple* et la *Rencontre à la Porte d'Or* de Taddeo Gaddi à la chapelle Baroncelli de Santa Croce, dans l'*Histoire de S. Raniero* d'Andrea da Firenze au Camposanto de Pise, dans les fresques d'Agnolo Gaddi au chœur de Santa Croce et les fresques de Spinello Aretino à la sacristie de S. Miniato al Monte, près Florence.

Seul, parmi les giottesques tardifs, Antonio Veneziano fait exception. Son univers est étonnamment siennois. Dans la belle histoire du *Retour de S. Raniero* à Pise sur le mur du Camposanto, tout est eurythmie, exaltation de la grâce du geste humain, concordance du jeu de ce geste avec le jeu des fonds. Aussi, les architectures n'écrasent jamais la figure. Celle-ci ne domine pas non plus les fonds, mais s'y accorde parfaitement (logique plastique, aisance de la loggia dans la scène du banquet à l'extrême droite).

Le milieu et l'être qui y vit ne sont chez les giottesques ni liés entre eux par la curiosité, ni unis par l'amitié. La seule attache qui existe entre eux n'est déterminée que par la fonction d'accompagnement décoratif et narratif des fonds. Aussi bien, la juste vision des rapports selon les lois de la perspective est souvent négligée. C'est le cas, par exemple, de l'étonnante incorrection d'Andrea da Firenze dans la *Montée au Golgotha* de la chapelle des Espagnols où les figures conservent les mêmes proportions malgré leur éloignement du premier plan. Peut-être est-ce là un souvenir maladroitement interprété du « jeu » siennois : l'exemple, cité déjà, de la *Naissance de la Vierge* de Pietro Lorenzetti en serait le modèle. L'indépendance du drame et des fonds est manifeste surtout dans le sentiment du paysage. Le paysage existe chez les giottesques, mais il existe à titre d'ornement ou de commentaire. Il ne se mêle pas à l'action, il lui est juxtaposé. Tel est le paysage, au contenu narratif pourtant si moderne déjà (avec ses champs, son fleuve, ses oiseaux sur les perchoirs, ses « scènes de genre ») qui s'étale froidement au-dessus du drame dans la fresque d'Agnolo Gaddi, la *Découverte miraculeuse en présence de sainte Hélène, de la vraie Croix*, sur le mur droit du chœur de Santa Croce, à Florence. Tel aussi le paysage — ville aux murs crénelés — qui surplombe l'action mouvementée du *Vol d'un fragment de la Croix par Chosroès, roi de Perse*, fresque appartenant au même cycle d'Agnolo Gaddi.

L'espace des giottesques ne se dévoile pas comme fait l'espace des siennois, mais il se déroule : comme une bande-rolle portant une suite d'inscriptions figurées et sériées. Ce caractère est surtout visible dans l'œuvre d'Andrea da Firenze. La foule immense qui s'étale sous les trois Croix largement espacées dans la *Crucifixion* de la chapelle des Espagnols donne l'impression nette d'un déroulement ondulé d'un large ruban. Et cette impression, ce n'est pas le mouvement de la masse totale qui la provoque, mais bien la succession d'images réunissant chacune un groupement immobilisé : groupe compact et isolé des Saintes Femmes à gauche,

groupe sous la Croix centrale, groupe des fuyards et groupe des soldats jouant la tunique du Christ à droite.

La vraie originalité des giottesques se réfugia dans l'application du principe siennois des plans multiples et obliques, plans formant non pas un ensemble mouvant et rotatif, mais une figure géométrique clairement établie et immobile. La virtuosité des giottesques est dans ce domaine étonnante. Elle va de la variété rythmique, toujours et exclusivement décorative, de Taddeo Gaddi (l'élégant déroulement en éventail des plans dans l'*Annonce aux Pâtres* de la chapelle Baroncelli, par exemple) à l'inquiétude plus profonde, plus sévère, des derniers giottesques, Spinello Aretino et Agnolo Gaddi en particulier.

En effet, ce qui frappe dans la composition de Spinello Aretino, c'est le souci manifeste de rendre complexe l'articulation du drame dans l'espace, de multiplier les angles sous lesquels les plans se croisent. Les scènes de la vie de saint Benoît à Miniato, par exemple, la *Résurrection d'un moine enseveli sous les décombres d'un mur en construction* ou bien le *Sauvetage du jeune saint Placide par son compagnon saint Maurus*, rendent cette inquiétude très sensible.

Mais en même temps on découvre chez cet artiste un sens très pur de l'ordre, de la mesure qui domine cette inquiétude et la transfigure souvent en un agrément décoratif. C'est ainsi que dans la première de ces deux scènes, si caractéristiques, l'obliquité des plans acquiert un rythme de parallélisme régulier (brèche de l'édifice démoli, rochers, ligne ascendante que décrivent les têtes des moines), et, dans la seconde, elle est savamment organisée sous forme de triangles inscrits (triangle de la scène du sauvetage, triangle des assistants et triangle des architectures).

Tout autre est l'inquiétude d'Agnolo Gaddi. Elle est exclusive et despotique. Le contraste entre la médiocrité de la réalisation (bavardage dramatique, sècheresse du dessin, inconsistance du relief, stridence de la couleur) et l'éloquence pleine de sincérité de ce tourment rend presque touchante l'étude de ce giottesque.

Ce tourment si brusque et si nouveau dans la peinture toscane d'où viendrait-il ? Ni Giotto, ni, au siècle précédent, Cavallini, si ample, sûr et calme, ni Byzance dont les inquiétudes sont d'un ordre tout différent, ne l'ont connu. Or, nous l'avons vu, *le tourment de l'oblique* est, dans la peinture, l'un des caractères fonciers de l'esthétique occidentale de cette époque. Seulement cet oblique y est mobile, tandis que l'oblique d'Agnolo Gaddi est immobile, figé. Agnolo Gaddi serait entré, et ceci n'aurait rien d'étonnant historiquement, dans le courant des aspirations occidentales, mais il n'en aurait tiré que l'enseignement externe, la lettre et non l'esprit, cette magie de la création du creux par le mouvement, la *mimique*. La tragédie d'Agnolo Gaddi est la tragédie de l'apprenti sorcier. Une participation toute conceptuelle et non organique à l'inquiétude occidentale.

La preuve semble inscrite sur les murs du chœur de Santa Croce. La participation probable de Starnina (1) à cette illustration grandiloquente de l'histoire de la Vraie Croix, n'enlève rien à l'authenticité de cet aveu, car l'analogie entre le principe d'organisation qui règne ici et celui des autres œuvres d'Agnolo, la predelle de l'*Annonciation* de l'Académie de Florence, par exemple, rend cette authenticité certaine.

Deux choses frappent dans la composition. D'abord la véhémence et la variété exceptionnelle avec lesquelles les plans s'y entrechoquent, ensuite, le désordre apparent — vrai langage du tourment — qui régit tout cet univers. Il y a là comme un écho lointain de l'imprévu, de l'*irrégulier discipliné*, de l'Occident. Mais c'est le ressort interne de cette révélation occidentale qui manque totalement à Agnolo. Son désordre, son irrégulier n'est pas une *mimique* des formes qui s'organisent autour d'un centre d'attraction commun : c'est une combinaison préétablie des directions diverses et contrariées ayant pour but la figuration du mouvement libre. L'espace d'Agnolo Gaddi est un espace absolument

(1) Van MARLE, *Op. cit.*, t. III, p. 545.

stable et ordonné qu'une main nerveuse et nonchalante aurait bouleversé et ensuite délaissé dans cet état de mouvement ébauché. Telles sont, par exemple, les scènes qui, sur une fresque du mur de droite, racontent l'aventure du bois sacré retiré de l'eau par les Juifs et porté par eux à Jérusalem où ce bois fut transformé en Croix : l'alignement horizontal des architectures (abri des malades que l'eau sanctifiée doit guérir), dominant les diagonales diversement orientées que décrivent les groupes des personnages et, bouleversant cet ordre, l'ample geste de la Croix qui coupe l'espace de biais et rend toutes les directions autour d'elle asymétriques.

Le même esprit de paradoxe règne partout sur ces murs. Il s'impose avec plus d'autorité et d'évidence là où une plus grande variété d'épisodes réunis dans un seul tableau détermine une plus grande fréquence de secousses des plans. C'est le cas des deux compositions du mur opposé, l'une illustrant les péripéties de la lutte d'Héraclius avec Chosroës, l'autre racontant l'entrée miraculeuse d'Héraclius, victorieux et vengé, dans Jérusalem.

Le tourment d'Agnolo Gaddi est le tourment cérébral de l'impuissance, la tragédie de la médiocrité. Mais Agnolo Gaddi, qui fut l'un des derniers giottesques, fut aussi l'un des premiers à ressentir le choc des inquiétudes non pas extra-giottesques, mais extra-italiennes, inquiétudes qui allaient bientôt envahir et fertiliser les bords épuisés de l'Arno.

CHAPITRE V

LE PROBLÈME DES INFLUENCES

Lorsqu'en songeant au problème des influences qui auraient facilité ou déterminé, dans une certaine mesure, l'éclosion de l'art d'Altichiero, nous sortons de l'univers bouleversé d'Agnolo Gaddi pour pénétrer de nouveau dans la chaude intimité de l'univers d'Altichiero, la constatation d'une certaine ressemblance entre leurs inquiétudes fait penser à leur possible affinité esthétique. Or, rien en réalité ne sépare autant ces deux univers que cette inquiétude même, en apparence commune. Car si tout est cérébral chez le Florentin, tout est vital, hautement intelligent et lyrique à la fois chez le Véronais. L'un, médiocre et stérile combine et échoue ; l'autre, génial et fécond construit et réussit. Car l'un série là où il faut concentrer et irradier (obliquité sans « cadre » central, paysage juxtaposé au drame), l'autre concentre et fait rayonner ce qui originellement est donné comme sérié (obliquité *mobile*, paysage continuant l'action et s'y mêlant).

S'il y a quelque chose de commun à ces deux artistes, c'est l'identité de la source où tous les deux ont puisé : la source occidentale. Mais Agnolo Gaddi n'en a retenu que ce que sa faiblesse et son atavisme giottesque lui ont permis de prendre, tandis que Altichiero y plongeait tout entier et en rapporta la vérité essentielle. Car ce dernier est essentiellement et avant tout un « occidental ». Il se rattache, non, sans doute, par la forme, par l'évidence visuelle, mais par le

principe de son art, au génie roman. La formule proprement occidentale du dernier cycle du Moyen-Age se retrouve entière chez-lui. Même sentiment de l'unité de la masse (1), même mobilité des formes tournant obliquement autour d'un foyer commun, mobilité créatrice de l'espace conçu, non comme un milieu passif, mais comme un drame (2) ; même monstruosité romane des formes se continuant l'une dans l'autre (3) ; donc même principe de l'au-delà du paysage. Il n'est pas jusqu'à la présence dans la couleur altichérienne des deux couches tonales superposées, présence grâce à laquelle le rapport des valeurs acquiert une grande force constructive, qui ne rattache la découverte lyrique de cet artiste à l'ensemble de l'expérience *occidentale* sur le mouvement (4).

Cependant, la formule d'Altichirero, comme toute formule vivante, est un certain équilibre conciliateur entre l'art de la mobilité et l'art stable. Le dualisme que l'analyse de cette œuvre a fait vivre constamment devant nous n'est pas autre chose : accord intime de deux visions esthétiques absolument antinomiques. D'un côté, la sinuosité de l'homme-collectivité, de l'autre la consistance de la figure individuelle, le respect de sa dignité plastique. D'un côté, l'imprévu du portrait, de l'autre la fixité du type physiionomique idéal. D'un côté, l'illisibilité *mobile* des enroulements, de l'autre la clarté lisible d'une formule géométrique, la rotondité.

L'expression plastique de cet élément stable dans l'équilibre altichérien, d'où viendrait-elle ? Est-ce de l'expérience des giottesques ? Non. Altichiero n'est pas un giottesque. Sa conception synthétique du drame n'a rien de commun avec la conception d'éparpillement narratif des giottesques.

(1) V. le tableau votif de Santa Anastasia principalement.

(2) *L'arrivée du corps de saint Jacques devant le château de Lupa.*

(3) Torsion du monstre collectif émané de l'individu, dans la *Crucifixion* de S. Felice ; fusion du fond et de l'être dans le *Baptême du roi Sevio* ou dans *Saint Georges et la Princesse.*

(4) La *Crucifixion* de S. Felice, le tableau votif de Santa Anastasia en particulier.

L'aisance, la poésie, la sobriété solide de ses architectures et surtout leur fonction comme prolongement sympathique de l'action tranchent nettement sur la richesse, l'encombrement et la fonction d'accompagnement et de décor des fonds des giottesques. De même pour son modelé riche, rapide et imprévu ; de même, surtout, pour son organisation mobile de l'espace, organisation non pré-donnée, mais contemporaine, pour ainsi dire, de la part qu'y prend l'émotion du spectateur.

Altichiero n'est pas un giottesque. En revanche, Avanzo en est un. (Et ceci souligne une fois de plus la différence qui sépare les deux artistes). Avanzo est giottesque par le caractère encombrant de ses architectures et par leur fonction d'accompagnement. Il l'est aussi par le caractère préétabli de sa composition intime, par le principe statique des masses morcelées, par la plénitude uniforme de son modelé, par la juxtaposition dans le coloris. Mais Avanzo possède aussi une particularité qui le distingue des giottesques. Ce sont ses architectures-couronnes. Or, nous l'avons vu, ceci est une particularité siennoise bien marquée. Avanzo est un giottesque penché vers Sienne. Mais il est plus et mieux que cela ; il est un giottesque puissamment original et fécond. La variété de ses portraits, la fougue et en même temps la netteté de son sentiment dramatique l'attestent. C'est même par ce sentiment qu'il s'éloigne des giottesques de son temps. Il y a dans la dramaturgie d'Avanzo une clarté d'articulation, et une puissance de concentration (*Miracle devant le lupanar, Funérailles de sainte Lucie*) qui l'éloignent des giottesques et qui l'apparentent en revanche — unique point de contact sérieux — à Altichiero.

Cette clarté et cette synthèse, les deux artistes les ont peut-être puisées à une source commune. Laquelle ? C'est la grande révélation de Giotto. Tous deux semblent avoir pris dans le récit cristallin de Giotto leur limpidité de synthèse, limpidité totalement absente chez les giottesques. Mais là finirait chez Avanzo la zone d'influence de l'enseignement de Giotto. De là, en revanche, partirait chez

Altichiero sa profonde compréhension des desseins du Toscan. Altichiero n'est pas un giottesque, mais un giottiste. Aussi bien, il n'imité jamais Giotto, il s'en inspire. Ce n'est pas son détail qu'il s'approprie, mais son essence *classique* (le type physionomique de Giotto, par exemple, est absent chez Altichiero). Personne — c'est la preuve de l'influence directe et pure de Giotto — personne, parmi les Italiens du Trecento, n'a su faire concorder aussi nettement que lui une aspiration personnelle à la stabilité avec la formule « stable » de Giotto.

De Giotto vient, dans la réalisation altichérienne, le respect vraiment sacré de la figure, le maintien de son autorité dramatique et plastique au cœur même de ses transformations mobiles, le souci de la solidité de son volume, la poésie platonicienne du type idéal (les vieillards d'Altichiero), la majesté des vêtements. De Giotto vient finalement la lisibilité globale de l'organisation de l'espace, cette lisibilité du cercle dont la fonction de « cadre » idéal à l'égard de la mimique des formes constitue la grandeur de l'équilibre altichérien.

Mais Giotto ramasse et concentre. Il fait tout converger — paysage, bonheur de la ligne et de la couleur — vers la nudité et la limpidité du geste. Altichiero en revanche, entoure, enveloppe, disperse ; tout dans son art, est détente, chaleur communicative. La densité du drame de Giotto se dilue chez Altichiero dans la substance du paysage qui en émane. De là vient que, détaché de son fond, le geste d'Altichiero semble trop lent parfois et même inexpressif : la princesse dans la *Lutte de saint Georges avec le Dragon*.

Giotto lie harmoniquement et indissolublement ; Altichiero prolonge librement et non fatalement, car tout, dans le voyage des formes qu'il a créées revient au point de départ. Tout se tient chez Giotto ; tout s'écoule chez Altichiero. Chez l'un et chez l'autre, cependant, tout est également nécessaire, rien ne peut être ajouté.

* * *

Nous connaissons désormais la double source de l'art d'Altichiero : l'Occident et Giotto. Il nous est facile de saisir à son point de départ, pour ainsi dire, l'influence de Giotto. A Padoue, la présence de l'œuvre la plus vaste du Toscan, l'empreinte profonde (et comment oserait-on la supposer passagère ?) qu'une révélation pareille a dû laisser dans une sensibilité aussi accueillante et aussi vibrante que celle du Veronais donnent à cette origine une sorte d'émouvante netteté.

Le problème des influences occidentales est plus complexe. Comment Altichiero a-t-il pu être initié à l'art occidental ? Deux zones d'activité éducatrice, probablement simultanées, doivent être envisagées : les apports directs et indirects (par l'intermédiaire des pays *occidentalisés*) en objets d'art : tapis, ivoires, manuscrits, etc. ; les influences directes exercées par les artistes de la terre natale d'Altichiero ou des régions voisines.

Les premières sont, en un certain sens, influences « atmosphériques », car c'est comme ambiance qu'elles se sont exercées sur l'éducation d'Altichiero. Cette action, moins précise peut-être que celle des suggestions immédiates, a dû être, en revanche, plus insinuante, plus prolongée et plus intime. Toute l'atmosphère de Vérone, ville où s'était épanouie la jeunesse d'Altichiero, fut saturée d'effluves *occidentaux*. C'est un fait qui ressort des recherches historiques modernes que le rayonnement de la civilisation française dans l'Europe entière de la deuxième moitié du xiv^e siècle. La France, c'est-à-dire, Paris, règne par la souveraineté de son théâtre (1), de ses épopées romantiques, de sa mode, de l'art de ses tapisseries, de ses enluminures. La poésie des « verdure », des jeux courtois et galants, des chasses que perpétuent dans l'ivoire les tablettes à écrire,

(1) E. MALE, *L'Art chrétien de la fin du Moyen-Age*, p. 70.

les valves des boîtes à miroir ou les vastes fantaisies des haut-lissiers parisiens, se répand au loin. L'Angleterre, l'Espagne, Cologne, le Tyrol, la Bohême et l'Italie, l'Italie du Nord surtout, sont tributaires (1) de cet art plein de grâce et de profondeur.

On connaît particulièrement l'importance des rapports qui unissaient la France et l'Italie. « Toute une série de causes politiques, religieuses et économiques, dit M. P. Durrieu (2), avaient créé un échange, devenu particulièrement actif à la fin du xiv^e et au commencement du xv^e siècle, des relations entre la France et l'Italie. » Les mariages princiers, le commerce, les voyages des artistes (Etienne d'Auxerre envoyé à Rome par Philippe le Bel ; plus tard Jean d'Arbois, peintre du duc de Bourgogne, séjournant en Lombardie ; puis Jacques Coëne de Bruges appelé à Milan pour les travaux du Dôme, le lombard Michelino da Besozzo en relations avec les peintres français), tous ces faits nous aident à comprendre comment s'établit ce mutuel échange des richesses artistiques.

On colporte de France en Italie et inversement de précieux objets « tels que peintures, sculptures, livres à images, broderies à figures, etc., objets qui, une fois transportés, ont pu aisément servir de modèles hors de leur contrée d'origine » (3). Modèles iconographiques et aussi, pour l'œil attentif ou sympathisant de l'artiste qui les contemplait, modèles de style. C'est l'Italie du Nord qui, par sa situation géographique, par l'éclat et l'esprit d'émulation de ses maisons régnautes, bénéficia le plus de cet état de choses. On se passionnait à Paris pour « l'ouvrage de Lombardie » (4).

(1) VON SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bildenbuch und die höfische Kunst der XIV Jahrh.*, Jahrb. der Kunst Samml. d. Allerh. Kaiserh. XIX, 1898.

(2) P. DURRIEU, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI*. Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1911, t. XXXVIII, p. 368.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 368.

(4) TÆSCA, *Op. cit.*, p. 416.

On imitait la cour de France dans les demeures somptueuses des « despotes » italiens du Nord (1). Il en était naturellement ainsi à Vérone. M^{me} Sandberg Vavalà affirme le caractère français de la peinture véronaise de la première moitié du xiv^e siècle, celle du *Premier Maître* et du *Second Maître* de San Zeno notamment (2). Elle s'appuie sur de nombreuses particularités stylistiques, superficielles il est vrai, comme la flexion légère des figures, l'intérêt pour le costume local, pour la vie chevaleresque, le type blond des femmes. Elle évoque aussi les nouveautés iconographiques d'inspiration françaises que présentent les scènes bibliques de la *Pala* du musée de Vérone (Vierge priant parmi ses compagnes qui filent, la position du Christ au centre de la table dans la Cène, la présence des deux anges dans la scène des *Saintes Femmes au Tombeau*) (3).

Mais l'influence française dans cette peinture véronaise encore embryonnaire se présente sous un aspect trop incertain, trop timide. En revanche, vers la fin du siècle, tout paraît confirmer l'idée d'une influence intense et pénétrante. Vérone se trouve alors placée au point de convergence de fortes influences occidentales. Au nord, reliés par des routes faciles, le Tyrol, la Bohême, et, à l'ouest, la Lombardie voisine. Or, le Tyrol est très influencé par la France. Les deux monuments de sa peinture murale, les fresques de Runkelsstein et de Lichtenberg, le prouvent (4). Quant à la Bohême, les peintures romantiques de Karlstein et les peintures religieuses du monastère d'Emmaus à Prague ou de l'église de Raudnitz nous offrent des témoignages analogues (5). Pour la Lombardie, M. Tœsca a bien démontré dans *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (Milan, 1912), comment, dès le xiii^e siècle, la culture française — langue, poésie,

(1) J. von SCHLOSSER, *Op. cit.*, p. 177.

(2) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 99.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 112.

(4) J. von SCHLOSSER, *Op. cit.*, p. 173.

(5) R. von MARLE, *Op. cit.*, t. VII, p. 12.

art, mœurs — pénétra dans la vie spirituelle de ce pays. Des peintures murales du XIII^e siècle, comme celles qui ornent l'antique église du monastère de Solbiate (1), la décoration absidale du Dôme de Piacenza, l'Oratoire de Santa Maria à Pontano près Voghera (commencement du XIV^e siècle) (2), plus tard, les fresques de Brotello di Como (3) ou de San Abbondio de Como (abside) (4) et, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, les peintures de l'oratoire de Mocchirolo (5), témoignent de l'influence de l'art français. En pleine époque d'*internationalisme*, des livres illustrés comme les trois fameux exemplaires (si apparentés stylistiquement entre eux) du *Tacuinum Sanitatis*, celui du Hofmuseum de Vienne, celui de la Bibliothèque Nationale de Paris (nouv. acq. 1673) et celui de la Biblioteca Casanatense de Rome (cod. 4182) (6), prouvent la force d'étendue de l'influence française. Des pages comme celle du *Tacuinum* de la Bibliothèque Nationale de Paris illustrant une scène de chasse (7) montrent un *romanisme* extraordinaire : rochers formant des figures géométriques (triangles et rectangles) à l'intérieur desquelles les formes s'inscrivent conformément à ces « cadres ».

Vérone, on le sait, fut au XIV^e siècle en rapport étroit avec la Lombardie (8). La répercussion artistique de ces rapports se fait sentir constamment dans les affinités entre les productions picturales de ces deux pays. M^{me} Sandberg-Vavala l'a bien prouvé : analogie entre la fresque du *Martyre des Franciscains à Ceuta* de l'église de San Fermo Maggiore de Vérone et le chœur de San Abbondio di Como (9) ; entre la *Présentation au Temple* de l'église inférieure de San Zeno, due au « Premier Maître de San Zeno », et la peinture de la

(1) TOESCA, *Op. cit.*, p. 150.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 150.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 179.

(4) *Id.*, *ibid.*, p. 195.

(5) *Id.*, *ibid.*, p. 250-256.

(6) VAN MARLE, *Op. cit.*, t. VII, p. 102-107.

(7) *Id.*, *ibid.*, t. VII, p. 105, fig. 62.

(8) VENTURI, *Op. cit.*, t. V, p. 999.

(9) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 53.

tombe d'Antonio Fissarigo à San Francesco di Lodi (1) ; entre les productions du « Second Maître de San Zeno » (finesse, transparence du coloris) et la Madone de San Francesco di Lodi (2). Plus tard, la fresque de la chapelle Cavalli *Saint Elige dans sa boutique*, peut être rapprochée des scènes analogues des *Tacuina* (3).

C'est ainsi que Vérone se présente comme un milieu tout pénétré des influences indirectes de l'enseignement occidental. Certains aspects de la peinture véronaise du xiv^e siècle, celui, par exemple, qu'offre le fragment de la décoration de Santa Felicita, aujourd'hui au musée de Vérone, et attribué par M^{me} Sandberg-Vavala au « Second Maître de San Zeno » (4), témoignent de la compréhension et de l'interprétation originale de cet enseignement. C'est un groupe de têtes dessinées avec beaucoup de finesse, s'enlevant curieusement les unes sur les autres. Il y a là, dans la variété des profils, dans leur connexion linéaire ainsi que dans leur diversité rythmique, un élément qui rappelle l'expérience sur le mouvement telle qu'elle apparaît dans les recherches du portrait français (*Entrevue du pape Clément VI et du duc de Normandie*).

Mais Vérone n'est pas seulement un lieu choisi où se croisent les courants occidentaux, venus indirectement de France. Vérone a dû être plus immédiatement liée à la souveraine de la culture européenne. La cour luxueuse des Scaliger rivalise avec la cour voisine des Visconti, riche des trésors d'art des ateliers parisiens. Tapis, ivoires, manuscrits et autres objets d'art et de luxe venus de France abondaient sans nul doute dans les bibliothèques et les vastes salles du palais des Scaliger. Et si, peut-être, la renommée mondiale de l'*ouvrage de Lombardie* a pu parfois éclipser ou remplacer, dans cette affluence d'objets d'art étrangers, la renommée des objets français, il n'en pouvait pas être ainsi pour une

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 60.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 96.

(3) TOESCA, *Op. cit.*, p. 409.

(4) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 92.

technique où la supériorité française était incontestée, la tapisserie. La France y était sans rivale. Nous savons quelle richesse et quelle originalité distinguaient dès la seconde moitié du xiv^e siècle la jeune industrie française de la haute-lisse. Des œuvres comme la fameuse Apocalypse exécutée par Nicolas Bataille sur les cartons de Jean de Bruges suffisent à le prouver. Nous savons aussi de quelle estime jouissaient auprès des amateurs princiers, en France et à l'étranger, ces vastes et précieuses compositions, si nécessairement conformes à l'esprit et aux soucis artistiques de la civilisation d'où elles sont issues. Il n'existait pas encore à cette époque d'art de la tapisserie proprement dite en Italie. « Il ne semble pas, dit M. Jules Guiffrey (1), que l'industrie de la haute-lisse ait fait son apparition en Italie avant le xv^e siècle. Les princes de la péninsule, les comtes de Savoie en particulier, s'adressent aux ouvriers parisiens pour décorer leurs châteaux, car déjà le goût des tentures historiées a envahi les pays étrangers. » Des tapisseries sorties des ateliers français ou exécutées par des ouvriers français appelés à la cour de Cansignorio couvraient sans doute les larges murs du château véronais. Des récits chatoyants — romans de chevalerie, idylles, chasses, pêches, cueillettes de fruits parmi les « légumes » — perpétuaient en terre étrangère la savante fantaisie de l'art de France.

C'est dans la chaleur amicale de ce rêve français qu'avait longuement vécu Altichiero. Mieux que les menus et précieux objets de luxe, d'ailleurs féconds en suggestions eux aussi, l'enseignement des vastes fresques de laine avait pu enrichir la vision du futur fresquiste de San Felice. Mais pas plus qu'il n'imita Giotto, lui, giottiste pur, il n'imita la France, lui, si occidental. Il s'en inspira ; il en dégagea l'essence.

Ainsi purent s'exercer les influences générales du milieu. Comment agissent les influences immédiates, quels artistes de l'Italie septentrionale ont pu les faire valoir ? Tournons-nous une fois encore vers la Lombardie. Une figure d'artiste

(1) *Histoire de l'art*, d'André MICHEL, t. III, part. I, p. 355.

d'une grande originalité s'en détache : Giovanni da Milano. Or, ce peintre n'a rien d'occidental. Dans sa conception du drame et de l'espace, Giovanni est un vrai méditerranéen ; c'est un humaniste pur. Rien ne compte pour lui hormis la figure humaine. Sa manière de découper les personnages, avec tant d'autorité que les têtes atteignent les sommets des architectures (portes, arcs, plafonds), exprime naïvement cette exigence intime de l'artiste. Elle est dominante à la chapelle Rinuccini de la sacristie de Santa Croce à Florence. Même dans les parties de la décoration (Épisodes de la vie de la Vierge et de Marie-Madeleine) qui sont dues à la main d'un assistant, fortement influencé, il est vrai, par le maître, comme dans la *Résurrection de Lazare*, cette manière persiste. L'autre particularité de Giovanni da Milano qui consiste à faire porter les figures sur une espèce de piédestal décoratif pour en accentuer la souveraineté (mur entourant le jardin du *Noli me tangere*) n'est pas moins significative. Par ce sentiment de l'importance exclusive de l'homme, Giovanni semble se rapprocher de Giotto. En réalité, leurs conceptions ont des sources différentes. L'homme de Giotto est l'homme-geste. Pour la vérité de ce geste, expression d'une vie psychologique, Giotto crée la vérité plastique du volume. L'homme de Giovanni est l'homme-rythme. Toute sa spiritualité est dans la grâce de son corps. Aussi bien, l'inquiétude du volume ne tourmente pas Giovanni. Son modelé est léger, fondu, presque plat. Car il ne doit pas empiéter sur cette espèce d'arabesque que décrit le corps dans l'espace. Tel est le tryptique de l'Académie de Florence, — la Vierge au centre, à gauche quatre saints, à droite le Crucifix, — telle est, à la chapelle Rinuccini, la fresque de la *Naissance de la Vierge* et celle de *Jésus chez Marthe et Marie*.

L'homme-rythme ne se pare que de sa propre beauté. Il est son décor, il est son ornement : têtes des saintes centrales, entourées d'autres têtes, dans chacun des groupes compartimentés en bas du tryptique d'Ognisanti aux Offices. La foule, transfigurée d'un seul élan en un être unique et divers, — comme le chœur antique — qui, dans le *Sacrifice*

de *Joachim* de la chapelle Rinuccini avance des deux côtés de l'autel, est une exaltation de ce thème. Giovanni y sacrifie son sentiment de la variété des plans. Car, au rebours des Siennois, les plans de Giovanni da Milano ne se groupent pas obliquement en parfaites épures géométriques. Ils forment de simples parallèles ; en outre, leur position vis-à-vis du spectateur est frontale : autre trait distinctif de ce maître. Par cette frontalité, par ce parallélisme, ils semblent s'emboîter les uns dans les autres. Il y a au cœur même de la probité linéaire de la perspective, comme une hantise de l'espace plat, juste pendant à l'équivoque du modelé. C'est ainsi que les silhouettes des corps, libérées des obligations qu'impose la polygonie siennoise, peuvent former aisément la sobre et rythmique arabesque de toute la composition. C'est cette concordance musicale du rythme individuel et du rythme total, concordance d'où ressort la mélodie du corps humain, qui constitue le secret et le charme de l'une des plus belles créations di Giovanni : la *Naissance de la Vierge* de la chapelle Rinuccini. Autour d'un centre (la figure du nouveau-né), dans un espace aux plans unifiés, l'accord des verticales et des horizontales (les bras des femmes) donne toute sa valeur à la beauté du corps. Amplifié, il donne son rythme même à toute la composition : large mouvement allant d'une extrémité à l'autre du tableau, balancement dont s'inspirera plus tard Ghirlandaio au chœur de Santa Maria Novella de Florence. Tout est subordonné à ce rythme qui exalte une présence unique, la figure humaine.

Nous sommes bien loin d'Altichiero. De même, avec l'art de Giusto Menabuoi dit Giusto da Padova, Florentin de naissance, Padouan d'adoption par la durée de son séjour dans la capitale des Carrara et par le nombre et l'importance des travaux qu'il y exécuta (décoration du baptistère de la Cathédrale et de la chapelle du Bienheureux Luca Bellodi à la basilique de Saint-Antoine). La présence de l'œuvre principale de Giusto dans la ville où travailla longtemps Altichiero lui aussi, a conduit les historiens à

chercher des rapports entre les productions des deux artistes. Pour M. van Marle (1), c'est Giusto qui s'était inspiré d'Altichiero. M. R. Longhi, en revanche, veut, et il essaie de le prouver chronologiquement (2), que c'est Altichiero qui fut influencé par Giusto. Mais tout l'intérêt de ce débat tombe, lorsque l'on constate l'absence de toute parenté entre les deux artistes.

M. Longhi qui a étudié Giusto avec l'enthousiasme d'un révélateur et pour qui son art a une double source, extra-giottesque et vénéto-byzantine, y découvre comme trait caractéristique « l'élégance étymologique du langage figuratif » (3). L'observation est juste ; mais elle marque en même temps l'abîme qui sépare cet art de celui d'Altichiero. En effet, chez Giusto l'obsession de la valeur purement conceptuelle de chaque objet reproduit, la naïveté de la foi en la nouveauté exclusive de chaque existence, fait que les formes s'érigent avec une froideur grandiose, séparées les unes des autres, chacune portée par ce « souffle cosmogonique », cet « enthousiasme théophanique » dont parle M. Longhi (4). La foule, par exemple, sera présentée comme une masse compacte, houleuse, nettement séparée du tout environnant par un rude délinéament des têtes du fond (la *Pêche miraculeuse*, la *Résurrection de Lazare*, le *Baiser de Judas* du Baptistère). S'agit-il de la perspective ? Les murs des intérieurs et des places reculent, puis s'arrêtent, inébranlables et froids, marquant naïvement la mesure plastique, stricte et *étymologique* du sens de l'emplacement (*Jésus Enfant parmi les Docteurs*, les *Noces de Cana*, la *Cène* du Baptistère). Il y a souvent chez Giusto, au Baptistère, à la chapelle de Luca Belludi (*Miracles de l'apôtre saint Philippe et de l'apôtre saint Jacques*), des vues immenses de villes. Ce sont des vraies vues topographiques, mais sans l'ardeur et la curiosité siennoises : simple dénombrement

(1) Van MARLE, *Op. cit.*, t. IV, p. 175.

(2) R. LONGHI, *Op. cit.*, note finale.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 149.

(4) *Id.*, *ibid.*, p. 151.

probe et objectif de bâtisses, de rues, de murs, que doit contenir, pour être exprimée, l'idée d'une cité. Giusto est le peintre de la stabilité hiératique. Sa Vierge orante de la coupole du Baptistère, immense, rigide, dans une lumière très pure où vit le souvenir des fonds d'or byzantins, est solitaire, inaccessible, au milieu des cercles paradisiaques. Qu'y a-t-il de commun entre cet univers des choses à jamais séparées et l'univers continu d'Altichiero ?

Le problème des influences devient plus pressant avec les deux peintres, très apparentés entre eux, de l'école padouane : Guariento et Semitecolo. M. van Marle fait descendre en ligne droite l'art d'Altichiero et l'art d'Avanzo de l'art de ces deux peintres. Il y a en effet — et c'est le plus fort argument de M. van Marle — un élément commun à tous ces artistes : la richesse des fonds architecturaux. Mais, nous l'avons vu, c'est précisément l'étude des fonds, en apparence analogues, qui nous a le mieux servi à distinguer l'espace d'Altichiero de celui d'Avanzo. Sobres et expressifs à la fois chez Altichiero, vivant parmi le drame, vis-à-vis duquel ils jouent le rôle de paysage, ces fonds sont en revanche trop riches, encombrants même, chez Avanzo et ne servent qu'à accentuer et exalter l'ordonnance symétrique de l'action. En appliquant la même méthode, nous sommes amenés à constater que les fonds architecturaux de Guariento et, à plus forte raison, comme nous allons le voir, ceux de Semitecolo, se distinguent profondément, par leurs rapports plastique et psychologique avec le drame, des fonds d'Altichiero. Ils se rapprochent, en revanche, des fonds d'Avanzo.

Il se peut, toutefois, que l'importance donnée aux architectures par Guariento, d'ailleurs fréquente chez les giottesques, ait influencé Altichiero dans le meublement des fonds. Là s'arrête la valeur de cet emprunt, influence toute superficielle sans action sur la structure de l'espace. Tout ce que nous révèle l'œuvre de ce peintre, mutilée par les restaurations et les malheurs du temps, est anti-altichérien. Très byzantin encore dans les scènes bibliques du plafond

de la chapelle du Palazzo del Capitano, dont les fragments sont conservés au musée de Padoue, Guariento apparaît comme un giottesque exubérant, mais étranger aux soucis florentins, dans la décoration du chœur des Eremitani à Padoue ou dans les vestiges du Paradis au Palais des Doges de Venise. Les scènes — dont les restaurations, malheureuses par ailleurs, ont épargné pourtant le principe général de la composition — qui illustrent aux Eremitani la vie de saint Augustin et celle de sainte Monique, sont envahies d'architectures, et les membres de ces bâtisses encombrantes sérient les personnages et paralysent l'action.

On a beaucoup insisté (1) sur l'analogie entre le couronnement de la Vierge du *Paradis* de Guariento et le couronnement d'Altichiero à San Giorgio. L'idée de Guariento de présenter le Couple Divin se détachant du riche dossier d'un trône-édifice a bien pu impressionner Altichiero. Mais à part cette suggestion narrative, qu'y a-t-il de commun entre les deux œuvres ? Tout est colossal, froid et minutieux chez Guariento ; tout est grandiose, émouvant et sobre chez Altichiero. Colossal, le drame du *Paradis* de Guariento est exalté par une colossale architecture : au-dessus des courbes que décrivent les têtes de la Vierge et du Christ se développent en les répétant, les courbes analogues des cintres du trône, couronné par un fronton gothique d'une richesse écrasante.

Plus pur et plus calme est le monde de Semitocolo. L'unique œuvre qui nous reste de lui — les six petits panneaux de la Bibliothèque Capitulare de Padoue contenant la Sainte Trinité, la Vierge et les quatre scènes de la vie de saint Sébastien — nous montre un fin giottesque très influencé par Sienne. De Sienne lui viennent l'amour des ordonnances polygonales (les architectures dans le *Jugement* et le *Martyre de saint Sébastien*) et la gracilité un peu maniérée des figures (silhouettes de Dioclétien et de Maxime, par exemple, dans ces deux scènes). Son trait caractéristique

(1) Van MARLE, *Op. cit.*, t. IV, p. 119 ; SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 181.

est la clarté d'une composition symétrique et calculée. La masse entière se morcelle en groupes distincts et juxtaposés. Ainsi, la partie gauche du *Jugement* et du *Martyre* est remplie d'architectures, tandis que la partie droite est évidée de tout fond architectonique, mais en même temps alourdie, pour le maintien de l'équilibre, par le poids de l'action plus intense (le jeune saint se tournant vers une femme agenouillée et suppliante dans le *Jugement*, le même saint, criblé de flèches, contrastant par sa douceur avec la férocité des soldats dans le *Martyre*).

Partout les architectures accompagnent l'action. C'est surtout sensible dans la scène de la *Mise au tombeau du saint* où chacune des deux bâtisses massives du fond, symétriquement réparties, enserrant et couronnent chacun des deux groupes correspondants du drame de l'ensevelissement, groupes répartis symétriquement eux aussi des deux côtés du sépulcre. Il y a en outre ici, dans le rapport très simple, mais très calculé, des trois masses dominantes, — les deux édifices du fond et le large sépulcre au milieu du premier plan —, formant ensemble une combinaison triangulaire, un sentiment de jeu décoratif qui, par la clarté plastique avec laquelle il s'exprime, confère au tableau un charme nettement siennois.

On le voit bien, toutes ces particularités : stabilité d'une répartition calculée, fonction d'accompagnement des architectures, clarté purement décorative, éloignent catégoriquement l'art de Semitecolo de l'art d'Altichiero. En revanche, elles le rapprochent singulièrement d'Avanzo. Et si, comme nous l'avons supposé, ce dernier a pu s'inspirer, pour la clarté de sa dramaturgie, de la synthèse de Giotto, c'est bien dans l'œuvre de Semitecolo qu'il a dû aller chercher la formule exacte de la clarté de son ordonnance plastique. Il n'est pas jusqu'à la répartition des groupes par trois dans la *Mise au tombeau du saint* qui ne rappelle l'agencement tripartite des grandes masses, si aimé d'Avanzo.

Dans le problème si délicat des influences que les artistes de l'Italie du Nord ont pu exercer sur l'art d'Altichiero,

il faut donc écarter des figures de peintres aussi intéressantes que Giovanni da Milano et Giusto da Padova, la figure beaucoup moins expressive de Guariento (en retenant la possibilité d'un emprunt tout extérieur fait à ce dernier pour la manière de meubler les fonds) et la figure plus fine de Semitecolo.

En poursuivant cette enquête nous voyons se dessiner deux autres figures, et nous discernons rapidement qu'elles ont pour nous un intérêt particulier : Turone et Tommaso da Modena.

L'art de Turone est d'abord un art très véronais (1). La peinture véronaise de la première moitié du ^{xiv}^e siècle, à laquelle appartient encore par ses tendances l'art de Turone, pose elle-même de difficiles questions relatives à des caractères propres et aux influences venues d'ailleurs. Elle présente deux aspects : un art provincial, froid, distingué, finement stylisé, un art populaire, rude, grossier même, mais original.

Le premier de ces aspects est représenté principalement par les œuvres de deux peintres inconnus appelés par M^{me} Sandberg-Vavala « Premier Maître » et « Second Maître » de San Zeno, du nom de l'église véronaise sur les murs de laquelle les fresques attribuées à ces deux artistes occupent une place prépondérante, sinon exclusive. Une chose frappe d'emblée chez ces primitifs véronais : la monotonie dramatique, la pauvreté d'invention narrative — répétition fastidieuse du thème de la Madone avec le donateur, représentée seule avec l'Enfant ou entourée de Saints — unie, la plupart du temps, à une grande finesse du dessin et de la couleur. C'est là précisément le trait provincial de cet art. On le sent incorporé à un art très raffiné, supérieur et nettement déterminé dans son style ; mais il n'y participe que d'une manière passive, sans vie personnelle, sans réaction propre. Le contraste entre le traitement du visage et des mains et le traitement des plis est significatif à cet égard.

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 142.

Tandis que le visage et les mains restent inexpressifs, sans relief, sans vie, l'élégance des plis, leur chute svelte et légèrement bouillonnante font preuve d'une fidélité (plus facile à maintenir ici que sur le champ dramatique du visage et des mains) à un prototype d'une haute distinction. Et ce contraste paradoxal prouve même l'existence de ce prototype. Les fresques de l'église de San Zeno, telles que la *Vierge de Miséricorde*, la *Vierge avec saint Jean-Baptiste* du « Premier Maître », ou bien la *Vierge de Miséricorde* du « Second Maître », à la chapelle Cavalli de Santa Anastasia, la *Vierge blanche* et *Saint Georges et la Princesse* du même artiste à San Zeno, sont des témoignages sûrs et de ce contraste et de la haute valeur stylistique de ce prototype. Ce prototype, quel est-il ?

L'analogie frappante entre le style des plis de ces fresques et celui des manuscrits français autoriserait à chercher dans ces derniers le modèle de l'élégance véronaise. D'ailleurs, soit directe, soit par l'intermédiaire de la Lombardie, si française (nous avons vu combien Vérone fut influencée par sa voisine), cette filiation occidentale n'aurait rien de surprenant dans un milieu qui, dès l'époque romane, acceptait, comme c'est le cas de la décoration sculptée du portail de San Zeno, l'enseignement venu de France. Il n'y a rien de plus français que l'élégance de la scène de *Saint Georges et la Princesse* à San Zeno. L'esprit du XIII^e siècle s'y retrouve non seulement dans l'aristocratie des plis où dans la poésie du sujet, mais dans le souci décoratif du coloris (arabesque des taches blanches s'enlevant sur le gris et se combinant avec le vert nourri de rouge), et dans l'autorité avec laquelle l'écriture sinueuse des formes meuble l'espace abstrait.

Une particularité de cet art véronais d'essence occidentale doit retenir notre attention à cause de son rapport avec l'art d'Altichiero : le coloris. Son caractère dominant est la fluidité de la matière, cette pénétration d'une substance tonale dans l'autre, grâce à sa mise en valeur par une couche intérieure et unie, cette qualité de masse lumineuse, liquide,

adhérente et pesante faisant bloc avec la qualité purement plastique de la forme, technique qui fut l'apanage de la peinture occidentale.

Rien de plus éloquent à cet égard que la *Vierge blanche* du « Second Maître » de San Zeno (Vierge exceptionnelle au Trecento et qui rappelle une Vierge de la même époque à la cathédrale de Trente (1). C'est la pénétration du bleu par des remous ombrés du jaune verdâtre (la robe) et par des luminosités dorées (le trône), tantôt brunies, tantôt reflétées de rose, pénétration que soutient un ondolement intérieur du gris-perlé. Or, le gris-perlé, vivifiant le bloc tonal tout entier, n'est-ce pas un élément essentiel de la *Crucifixion* d'Altichiero à S. Felice et de son tableau votif à la chapelle Cavalli ? Nous pouvons peut-être trouver dans cette particularité des primitifs véronais, un indice sur l'origine d'un des éléments de l'art d'Altichiero.

Tout différent est l'autre aspect de la peinture véronaise de la première moitié du xiv^e siècle : l'aspect populaire. L'œuvre la plus caractéristique de ce courant véronais est le portrait de Guillaume de Castelbarco, représenté agenouillé, le modèle de l'église à la main, inscrit avec puissance dans l'écoinçon de l'arc de triomphe de l'église de S. Fermo Maggiore à Vérone. Ce portrait, le premier portrait de Vérone, est d'un artiste inconnu du premier quart du xiv^e siècle (2). Œuvre rude et populaire par la gaucherie, l'autorité et la sincérité avec lesquelles la vie individuelle est saisie dans un moule physionomique naïf et imposant à la fois. D'autre part, la fixité du regard, l'immobilité solennelle des traits, le silhouettement sommaire du corps cherchant la masse plutôt que la ligne, ces caractères n'évoquent-ils pas la vision monumentale de l'art roman ? Si le « Second Maître » de San Zeno fait penser à l'art gothique français, le portrait de Guillaume de Castelbarco évoque un art antérieur. Ce qui s'impose ici, c'est le sentiment de la masse, de la masse active, de la masse romane. Le contour du corps du seigneur

(1) SANDBERG VAVALA, *Op. cit.*, p. 74.

(2) R. van MARLE, *Op. cit.*, IV, p. 181.

de Castelbarco s'inscrit dans l'espace architectural et en reproduit l'épure, un triangle irrégulier. Mais en restant fidèle à cette épure même, la figure, par sa vie intense, le dépasse, l'élargit, le remplit d'une existence rude et personnelle.

C'est à ce second courant qu'appartient l'art de Turone. Nous retrouvons chez lui la rudesse, la sincérité de l'art populaire unies à la monumentalité, à la même sincérité de l'art roman, et surtout, — c'est en cela que consiste le legs fondamental de l'art de Turone à l'art d'Altichiero, — le sentiment de la masse-bloc, masse vivante et une. Turone est rude, tragique, populaire et monumental. Il est rude par la brutalité de son cerne, la violence des contrastes du coloris et surtout par la construction des volumes. C'est sur ce dernier point que son originalité se manifeste avec le plus de force. Car Turone fut le premier véronais pré-altichérien qui sut adopter le relief de Giotto en le transformant selon les exigences de sa nature (1). Ce relief est d'une évidence frappante, mais il est hâtivement, sommairement bâti, à coups d'ombre et de lumière, ce qui lui enlève la stabilité et la distinction du savant volume de Giotto.

Tous ces aspects de la rudesse de Turone s'imposent immédiatement. Ils caractérisent toutes ses œuvres : le polyptyque signé du Musée de Vérone (la Sainte Trinité au centre ; à gauche et à droite, sous les arcs formés par le riche encadrement, des figures de saints, deux de chaque côté ; puis trois petits tableaux séparés, surplombant le rétable dont celui du milieu, le plus grand, en forme de pinacle, contient un *Couronnement de la Vierge* et les autres, ceux des côtés, portent, chacun, une demi-figure de sainte) ; la grande *Crucifixion* sur la porte d'entrée de S. Fermo Maggiore de Vérone ; un *Saint Antoine Abbé* et une petite

(1) La peinture de l'arc triomphal de S. Fermo est une peinture plate. D'autre part, les tentatives de consistance giottesque faites par le Premier et le Second Maître de San Zeno sur le relief des trônes des Madones, par exemple, ne sont ni assez robustes, ni surtout assez caractéristiques de la manière de ces deux peintres.

Crucifixion récemment découverts dans un palais véronais et attribués avec certitude à cet artiste par M^{me} Sandberg-Vavala (1). Rudes sont les faces et les mains fortement cernées des Saintes Femmes de la *Crucifixion* de San Fermo, rude le contraste des tons bleus, jaune et rose du petit *Couronnement* du polyptyque, rude la franchise avec laquelle se détache le relief du corps du Crucifié dans la *Sainte Trinité*. Il n'est pas jusqu'aux feuillages sculptés de l'encadrement du polyptyque qui ne participent par leur caractère ample et schématique à cette rudesse typique de Turone.

Turone est populaire et tragique. Il l'est par sa prédilection pour le type physiognomique commun, inélégant (visages larges et courts de la Vierge défaillante de la *Crucifixion* de S. Fermo et des Saintes Femmes), mais expressif et d'un accent dramatique remarquable (bouche ouverte et tordue de la Madeleine au pied de la Croix à S. Fermo, corps lourd, mais ample et tragique de la Vierge dans la petite *Crucifixion* du palais véronais).

Turone est populaire lorsque, dans le petit *Couronnement* du polyptyque il agenouille la Vierge aux pieds du Sauveur avec une familiarité, une intimité étonnantes dans un sujet où les artistes étaient portés à déployer une telle pompe d'accessoires royaux. Il y a d'ailleurs un autre trait à relever dans l'iconographie de cette scène. Nous touchons là à un aspect important de la filiation occidentale possible de Turone. En effet, M. P. Durrieu a prouvé (2) que le thème de la Vierge agenouillée aux pieds du Christ, contrairement à la Vierge traditionnellement assise sur un trône à côté de son Fils, est un thème français et qu'il n'est employé avec fréquence en Italie qu'au commencement du x^{ve} siècle. Or, le polyptyque de Turone porte la date de 1360.

Rudesse et sincérité des contrastes font ressortir le sentiment tragique de Turone. On le constate surtout dans la partie centrale du polyptyque : le Christ sur la Croix, blafard,

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 140.

(2) P. DURRIEU, *Michelino da Besozzo*, p. 379.

maigre, la face fine et blême aux ombres verdâtres, aux paupières gonflées de douleur, se détachant impitoyablement sur le corps ample, serein, lumineux du Père. Les visages de Turone nous montrent, eux aussi, un éloquent contraste entre le caractère commun des traits (bouche et nez écourtés, front bas) et la profondeur du regard. Les larges yeux peints par Turone ont une vie intense, leur fixité fascine, le noir velouté des prunelles dilatées s'oppose à l'éclat du blanc environnant (le blanc des giottesques, mais d'une intensité exceptionnelle et nouvelle).

Si M^{me} Sandberg-Vavalà a raison, comme tout porte à le croire, en attribuant à Altichiero la fresque détériorée de la tour du Castel Vecchio à Vérone, nous pouvons saisir dans l'analogie que présentent les caractères physionomiques des personnages féminins des deux artistes, la preuve de l'influence de Turone sur le jeune Altichiero. Mêmes yeux au regard noir, pénétrant et velouté, même bouche brusquement écourtée aux commissures, même nez, même front légèrement bombé, — mais d'une touche plus souple à Castelvechio.

Turone, avec toute sa rudesse populaire, possède un sentiment monumental très fort, et même d'une qualité rare. C'est là peut-être son plus grand mérite. Il y a dans le souci des convenances architecturales que le *Couronnement* laisse deviner, une preuve de la puissance et de la noblesse de ce sentiment. De même, dans la symétrie vraiment monumentale, conforme à la tradition plastique du passé occidental, de l'ample figure du Père Eternel dans la *Sainte Trinité*. De même encore dans la manière dont s'organise la *Crucifixion* de S. Fermo : foule compacte disposée en deux files superposées de piétons et de cavaliers, formant comme un piédestal sur lequel s'érige la Croix.

M^{me} Sandberg-Vavalà (1), qui insiste beaucoup sur l'influence exercée par Turone sur Altichiero, invoque pour soutenir sa thèse, entre autres traits communs (le soldat

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 143.

vu de dos au premier plan du tableau, armets cornus des guerriers), l'analogie de cette disposition en deux files entre la *Crucifixion* de S. Fermo et la *Crucifixion* de S. Giorgio (comme aussi, quoique moins manifeste, celle de S. Felice). Ces ressemblances sont, en effet, frappantes. Mais il y a plus encore. Il y a conformité profonde chez ces deux artistes dans le traitement de la masse. La *Crucifixion* de Turone se présente d'emblée comme un bloc, comme une masse indivisible, à l'intérieur de laquelle s'organise une vie riche, qui jaillit d'une façon imprévue, avec spontanéité.

Ce qui donne cette unité chez Turone, c'est la densité de la foule : les formes sont soudées les unes aux autres. C'est bien ce que nous avons constaté chez Altichiero et ce que cet artiste a exprimé avec intensité à la chapelle Cavalli. Quant à l'imprévu avec lequel s'organise à l'intérieur de ce bloc la vie des formes, il se manifeste de deux manières. D'abord, comme à la chapelle Cavalli ou dans le *Concile* de S. Felice, la vie de la masse se concentre sur des points culminants, les taches que font les visages. Quoique plus clairs et moins denses que le reste, par leur valeur expressive, ils confèrent subitement, à l'improviste, une qualité organique et mouvante à toute la masse auparavant amorphe.

Ce sont ensuite les chutes imprévues de niveau, c'est-à-dire les brusques affaissements d'une partie de la masse qui rebondit en acquérant ainsi une élasticité nouvelle, et se reconstruit selon une règle de compensations harmoniques. Ainsi chez Turone, comme plus tard chez Altichiero, dans la partie gauche de la *Crucifixion* de S. Giorgio, par exemple, l'affaissement de la masse dans le groupe tassé des Saintes Femmes à gauche de la Croix, crée un vide entre ce groupe et la file des cavaliers au-dessus, vide que comble immédiatement (l'imprévu est ici dans l'irrégularité et en même temps dans la justesse et l'élégance inattendues de cette compensation) la consistance d'un triangle vivant formé par les figures du vieillard en jaune, de l'homme à la lance et, entre elles, de l'homme barbu.

Altichiero a dû aimer l'œuvre de son aîné. Il alla à

Padoue, en gardant l'image et le souvenir de la *Crucifixion* de S. Fermo. Peut-être pouvait-il dès lors à cette image en associer une autre qui ne lui était pas moins chère et dont l'action suggestive fut également féconde : l'art de Tommaso da Modena. En effet, si l'art de Turone put lui indiquer la technique de l'organisation occidentale de la masse, c'est de Tommaso da Modena que put lui venir une autre ressource propre à l'Occident : la mobilité des obliques. La suite des fresques provenant de l'église de Santa Margarita de Trévise, aujourd'hui conservée au musée de cette ville et qui illustrent l'histoire de sainte Ursule peut être considérée comme un monument unique en Italie à cet égard.

Mais, est-ce vraiment l'œuvre de Tommaso ? Tandis que Crowe-Cavalcaselle (1), J. von Schlosser (avec réticence pourtant) (2) et Venturi (3) la donnent à Tommaso, Van Marle s'y refuse : il l'attribue (4) à un maître inconnu, influencé pourtant par Tommaso da Modena. M^{me} Sandberg-Vavalà (5) restitue l'œuvre à Tommaso en s'appuyant sur des raisons fort convaincantes. Elle fait valoir les analogies entre le style de ces fresques — dessin des mains, expression des yeux, modelé des visages, cheveux, barbes, plis — et celui des œuvres reconnues de l'artiste : quatre saints du cinquième pilier du côté nord de l'église S. Niccolo à Trévise, — saint Jean-Baptiste, sainte Agnès, saint Romuald, avec deux dévotes à ses pieds, et saint Jérôme (6) — et, dans la salle capitulaire du Séminaire de S. Niccolo, la fameuse suite de quarante portraits « représentant des personnages illustres de l'ordre de Saint-Dominique durant le premier siècle et demi de son existence » (7). Les fresques de la vie

(1) *Op. cit.*, IV, V, p. 109.

(2) V. SCHLOSSER, *Tommaso von Modena*, Jahrb. d. Salmm. de östr. Kaiserh, XIX, 1898, p. 274-75.

(3) *Op. cit.*, t. V, p. 967.

(4) *Op. cit.*, IV, p. 202.

(5) *Op. cit.*, p. 184.

(6) R. von MARLE, *Op. cit.*, IV, p. 360.

(7) J. T. BERTHIER, *Le Chapitre de S. Niccolo de Trévise*, 1912, p. 7.

de sainte Ursule ont une valeur artistique remarquable. Il serait illogique d'admettre la main d'un autre artiste inconnu dans une œuvre aussi accomplie et qui, d'autre part, présente de telles analogies avec le style de Tommaso da Modena.

L'origine artistique de Tommaso reste mystérieuse. Pourtant Venturi (1), R. van Marle (2) et surtout J. von Schlosser (3) parlent de l'influence exercée sur lui par l'art de la Bohême. Un fait est certain : les rapports de l'artiste avec la cour de Charles IV. Or, la Bohême, nous le savons, était à cette époque de culture française. Il y a dans cette filiation artistique possible quelque chose qui, sans être décisif, faute de preuves plus évidentes, concorde avec le caractère occidental de l'art de Tommaso.

Le problème capital porte sur l'influence de cet art sur celui d'Altichiero. Sur ce point les opinions des historiens se partagent. D'un côté Schubring (4), Venturi (5) et Van Marle (ce dernier moins catégorique) (6) nient l'influence de Tommaso ; de l'autre, Tœska l'admet (7) ; Coletti l'exagère même (8). M^{me} Sandberg-Vavalà considère l'art de Tommaso comme un chaînon reliant l'art des primitifs véronais à l'art d'Altichiero (9). Ce qui reste certain, d'après les déductions de ce dernier auteur, c'est l'influence manifeste de Tommaso sur la peinture véronaise pré-altichérienne du xiv^e siècle (analogies avec le « Second Maître de S. Zeno » (10), avec Turone même) (11).

(1) *Op. cit.*, p. 972.

(2) *Ibid.*, IV, p. 356.

(3) *Oberitalienische Trecentisten*, Leipzig, 1921.

(4) *Altichiero und seine Schule*, p. 95-100.

(5) *Op. cit.*, V, p. 972.

(6) *Op. cit.*, IV, p. 202 et 206.

(7) *Op. cit.*, p. 270-272.

(8) COLETTI, *Tommaso da Modena nello svolgimento della Pittura Veneta*, *Bollettino d'Arte*, 1925, p. 291-314.

(9) *Op. cit.*, p. 183.

(10) *Ibid.*, p. 97.

(11) *Ibid.*, p. 142.

Il y a — nous le verrons tout à l'heure — des divergences profondes entre l'art de Tommaso et l'art d'Altichiero. Il y a, d'autre part, des ressemblances tout extérieures qui autoriseraient un certain rapprochement, mais qui n'affecteraient en rien la question d'une parenté foncière, par exemple, la femme très tommasesque qui dans le *Baptême du roi Sevio* descend l'escalier à l'extrême gauche (1), la sainte Agnès du pilier de S. Niccolo qui rappelle par le costume la Vierge de Castelveccchio (2). Mais avant tout on constate dans la principe constructif de l'espace de ces deux maîtres, une communauté de vues et d'aspirations qui fait de la révélation de Tommaso la source probable de celle d'Altichiero.

L'espace de Tommaso da Modena est en apparence tout résonnant de vie facile, exubérante, insouciance ; il cache en réalité une grande inquiétude du problème constructeur. Déjà, dans la suite des portraits du Chapitre conventuel de S. Niccolo de Trévise, ce dualisme est sensible. D'un côté, la vivacité et la malice psychologiques qui rompent la monotonie de cet alignement (les graves figures des dominicains studieux et méditatifs, assis à leurs tables de travail dans des cellules pareilles, ayant tous pourtant des attitudes différentes) ; de l'autre, la sévérité et la justesse de l'emplacement oblique de chaque figure inscrite dans son cadre réduit.

Mais c'est dans la suite consacrée à sainte Ursule que Tommaso nous donne toute sa mesure. Avec une verve intarissable, un sens anecdotique qui tantôt confine à la caricature et tantôt s'élève au pathétique, le peintre narre la vie tourmentée de la sainte : le roi anglo-saxon envoyant deux ambassadeurs au père d'Ursule avec mission de demander la main de la jeune fille pour son fils ; la sainte faisant ses adieux à son père, suivie de ses compagnes ; son baptême ; son voyage en bateau vers Cologne ; sa visite au Pape ; le rêve où le Pape est averti de son martyre,

(1) COLETTI, *Op. cit.*, p. 310.

(2) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 152.

consommé en compagnie de la sainte ; la déposition des enseignes pontificales devant l'assemblée des cardinaux ; le départ du Pape avec la sainte et ses compagnes ; leur arrivée à Cologne ; leur martyre sous le fer des Huns.

La manière narrative diffère totalement de la manière d'Altichiero. Rien de la majesté, du lyrisme contenu, de la mélancolie et de la qualité aristocratique d'Altichiero. Le récit de Tommaso da Modena respire la jeunesse ; dans son bavardage rapide pointe une observation malicieuse et affable. Ce caractère de rapidité se dénote dans l'insouciance du modelé, grêle et peu soigné, de même dans le tracé linéaire des figures : il est sûr, mais peu délicat. Cette aisance rappelle Sienne. La ressemblance entre le geste dans la *Visite au Pape* (la sainte tend avec empressement les mains vers le Pontife) et le geste analogue du jeune saint dans l'*Obédience de saint Louis d'Anjou entre les mains du Pape*, d'Ambrogio Lorenzetti à Saint-François de Sienne, est à retenir. Cependant, — et l'on s'en aperçoit bien vite, — il s'agit ici de Sienne transformée par l'Occident. On le sent à cette chaleur d'intimité de la vie quotidienne, à cette accentuation constante du trait anecdotique qui fait songer beaucoup plus au rêve amical et touffu des manuscrits français et lombards de l'époque qu'aux savantes abstractions des décorateurs siennois. Le type physionomique même et le système des plis dénotent la filiation occidentale. Plis sveltes qui allongent et semblent maintenir en l'air les silhouettes des femmes (scène des *Adieux de la sainte à son père*), visages féminins espiègles, courageusement laids et expressifs (nez camus, yeux comiquement relevés), où le sens à la fois amical et caricatural de la vie se fait jour. Art populaire, mais non vulgaire. Il n'est pas interdit de songer aux statues qui ornent la grande cheminée du palais de Poitiers.

Mais c'est dans une région plus profonde de cet art que la parenté avec Altichiero s'annonce et que l'Occident agit avec le plus d'efficacité. L'Occident se révèle dans la manière à la fois irrégulière et disciplinée dont les formes se conti-

nuent l'une dans l'autre, et surtout dans le mouvement oblique par lequel s'exprime cette continuité.

Un frappant exemple de cette irrégularité savante nous est donné dans la scène finale du cycle, *Le massacre* : foule grouillante et convulsée au-dessous des murailles d'une ville ; formes qui se prolongent et se pénètrent réciproquement, groupes qui fusionnent en formant un riche complexe ornemental.

Les fonds architecturaux vivent, comme chez Altichiero, avec et dans le drame. Voici, par exemple, le *Baptême de la Sainte*. Les courbes de l'édifice devant lequel se passe la scène ne la couronnent pas seulement, à la siennoise, elles la continuent. La concordance de tous les profils que dessinent les arcs et les gestes des personnages est frappante. La courbe décrite par le bras du prêtre qui verse l'eau sur la tête de la sainte nue, à droite de la composition, et, à gauche, la courbe découpée dans l'espace avec hardiesse par la silhouette de l'homme qui se dévêt, épousent les courbes correspondantes des édifices. Ce n'est nullement une superposition décorative à la manière de Guariento dans son *Paradis* ; mais la continuation *romane* d'une forme dans l'autre, chacune restant plastiquement définie : membre architectural, corps humain. Si le sens purement décoratif de cette concordance devient continuité intime et sympathie, c'est grâce à la structure oblique de l'espace. Tous les plans où s'inscrivent les membres architecturaux et les personnages aux gestes concordants sont visiblement disposés sur des axes différents. Cette variété, cette divergence des axes, qui s'harmonise pourtant avec la convergence des profils, crée ce mouvement autour d'un foyer par lequel l'étendue, tout en restant ornement pur, acquiert la valeur convaincante d'une concrétion. Il est vrai que ce principe n'est pas d'une évidence aussi immédiate ni aussi émouvante chez Tommaso que chez Altichiero (le *foyer* d'attraction est plus clairement indiqué chez ce dernier). Il est comme submergé sous les souvenirs décoratifs de Sienne.

Le même mélange des influences siennoises et des in-

fluences d'Occident se perçoit dans une autre scène caractéristique, l'une des plus belles de la série : le *Consistoire*. De Sienne vient ici la polygonie régulière des plans, le Pape se dépossédant devant le large cercle des cardinaux réunis dont les attitudes variées et caricaturales trahissent chez l'artiste l'acuité et la hardiesse d'observation. A l'Occident en revanche appartient la mobilité de cette polygonie : comme dans la scène précédente, la concordance des profils entre le fond architectural et les personnages et, d'autre part, la divergence des axes, déterminée par le caractère irrégulier et imprévu des attitudes, contribuent à rendre mouvante et tangible l'obliquité de l'espace.

Il y a donc, chez Tommaso da Modena, interpénétration des êtres et des choses. Lorsqu'il meuble ses fonds avec des murailles de villes-fortes, il dresse obliquement leurs romantiques silhouettes dans un paysage encore conventionnel, et cette obliquité les incorpore, comme chez Altichiero, dans cet univers sinueux et, par là, dans la vie intime du drame. Telle est la ville de *La visite au Pape*, telle surtout dans *Le voyage de la sainte à Cologne*. Ainsi l'inquiétude de Tommaso est parente de l'inquiétude d'Altichiero. Ainsi, parmi tous les peintres du Trecento italien on peut dire que seuls, Turone et Tommaso da Modena purent être de vrais inspireurs d'Altichiero.

*
* *

Le problème des influences, tout entier, peut se résumer dans la formule suivante. Deux sources nourrissent l'art d'Altichiero, — Giotto et l'Occident. La première prend naissance à l'Arena de Padoue. La deuxième a une double origine : un milieu local riche en objets d'art de provenance ou d'inspiration occidentale, où la tapisserie aurait joué un rôle prépondérant ; d'autre part, l'enseignement des primitifs véronais, surtout l'art de Turone et de Tommaso de Modena. Mais la liberté et l'intelligence avec lesquelles Altichiero assimila l'enseignement de Giotto, le caractère

purement suggestif de l'action éducatrice des objets d'art occidentaux, la divergence des méthodes qui, au sein même de leur parenté distingue les expériences d'Altichiero, de Turone et de Tommaso da Modena, tout nous a préparés à concevoir ce qu'il y eut de relatif dans ces influences mêmes. C'est avec une originalité profonde que tous ces éléments d'emprunt ont été assemblés et transformés par Altichiero en un tout unique et nouveau. Les affinités psychologiques qui unissent l'artiste à son milieu historique guident son choix vers les formules les plus vivantes et les plus représentatives de son époque. Ce choix créateur donne à son art sa valeur à la fois universelle et individuelle. Les influences du dehors ne sont qu'une armature. La substance et la vie viennent de la personnalité.

CONCLUSION

La personnalité d'Altichiero est celle d'un conciliateur. La Méditerranée et l'Occident — Giotto et la France — interviennent et se fondent dans son beau rêve pacifique. C'est un conciliateur ; ce n'est pas un lutteur. De là, sa place secondaire dans l'histoire. Elle vient aussi du caractère de modestie, de mélancolie et de douceur de son art. Altichiero n'impose rien. Il n'a pas la force et l'autorité d'un Masaccio, ce lutteur qui, dans un espace conçu comme un monument lapidaire et nettement défini, sut faire entrer la poésie indéfinie du geste, la puissance dramatique de l'imprévu (le bras du Christ dans le *Tribut* de la chapelle Brancacci).

Altichiero ne possède pas non plus la violence nécessaire et persuasive d'un Paolo Uccello qui sut opposer, puis marier la naïveté de sa consistance plastique si stable, si proche et si lisible, essentiellement toscane, à l'illisibilité — presque irlandaise — d'une composition mouvante (la Bataille des Offices, surtout).

Altichiero ne connaît pas l'éclatante et poétique éloquence, du conflit qui met aux prises chez Piero della Francesca la fuite aérienne de la lumière et la sérénité d'une plastique presque tout entière définie par l'horizontale et la verticale (quadrature du modelé et de l'ordonnance de l'espace dans l'*Adoration des bergers* à la National Gallery, dans le tableau votif du musée Brera).

En quoi consiste donc la valeur historique d'Altichiero ? On peut la formuler d'une manière toute modeste et amicale.

Il fut le premier — l'élément occidental de Tommaso da Modena étant encore trop en déséquilibre avec l'élément opposé — qui permit d'unir l'Occident au Midi. Il ouvrit largement les portes sur une route royale où s'engagèrent librement de hardis explorateurs de l'Occident : Stefano da Verona, Pisanello.

Certes, le rêve altichérien fut trop vaste et trop intime à la fois pour que l'enseignement qui s'en dégagait pût devenir le patrimoine d'un foyer artistique défini. Altichiero ne forma pas d'école. Il resta solitaire. La foule d'artistes provinciaux, pour la plupart inconnus, qui, aux environs de 1400 et même au delà, perpétuèrent dans les fresques votives et les Crucifixions des églises de Padoue et de Vérone quelques souvenirs superficiels de la révélation altichérienne, n'étaient que des imitateurs timides, médiocres et inintelligents. Ces souvenirs, — trônes gothiques fleuris, type physionomique des saints, — M. Van Marle, M^{me} Sandberg-Vavala surtout les ont soigneusement enregistrés. Tel est, par exemple, dans le groupe des peintres anonymes, le trône architectural altichérien du *Couronnement de la Vierge* au-dessus du tombeau de Niccolo de Vigonza (1380), dans le corridor entre la basilique Antonienne et le cloître, à Padoue, ou bien à Vérone, le trône du tableau votif — Vierge avec l'Enfant ayant à ses côtés deux saints et à ses pieds deux personnages en prière — du tombeau Salerni à la chapelle du même nom à Santa Anastasia, ou bien encore le trône d'un autre tableau votif — Vierge et Enfant entre quatre saints, avec un personnage au manteau et au capuchon noirs — du tombeau Pellegrini à la même église. Tel est le type physionomique altichérien de la Vierge et des anges dans la fresque votive du tombeau de Frederico Lavellongo à la basilique de Saint-Antoine ou, à Vérone, le type de la sainte dans une fresque ruinée — Vierge, deux saints et un personnage à genoux — près de la porte latérale de l'église de Saint-Pierre-Martyr (1). La disposition générale de la grande *Crucifixion*,

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 198.

très repeinte, provenant de Santa Trinità de Vérone, aujourd'hui au musée de la ville, rappelle la distribution de la *Crucifixion* de San Giorgio et, par conséquent, celle de Turone à San Fermo. Mais la verticalité rigide des figures et leur espacement prouvent l'inintelligence de l'imitateur anonyme. De même, l'alignement monotone — imitation inhabile des dévots altichériens à la chapelle Cavalli — des moines agenouillés à la suite de leur abbé Pietro Paolo Capelli devant la Vierge sur un trône, dans une grande fresque votive sur le mur droit de la nef centrale de S. Zeno à Vérone.

Dans la chapelle S. Michele de Padoue, peinte en 1397 par Jacopo da Verona, on peut noter les mêmes caractères superficiels de l'influence altichérienne. Pourtant ce peintre si médiocre, grossier dessinateur, piètre compositeur et mauvais coloriste, semble avoir saisi le sentiment du paysage d'Altichiero. Dans la *Mort de la Vierge*, par exemple, le paysage tient une place déjà très grande. Il enveloppe de partout le drame, et le groupe des saints réunis autour du corps gisant de la Vierge en acquiert une aisance dans l'espace tout altichérienne.

M^{me} Sandberg-Vavalà (1) a bien montré combien éphémère fut l'influence d'Altichiero sur les deux autres peintres locaux de Vérone, Bartolomeo Badile et Martino da Verona. Type altichérien d'une sainte de Badile dans une fresque votive à l'église de Saint-Pierre-Martyr de Vérone ; type de sainte Catherine et de saint Georges de Martino da Verona dans une fresque votive du tombeau de Bevilacqua à la chapelle Pellegrini de Santa Anastasia (vers 1390), Vierge avec l'Enfant, quatre anges qui volent autour du trône, cinq saints qui lui présentent trois chevaliers. Système altichérien des plis (2) chez les personnages de la fresque votive de Martino sur le mur droit de l'église S. Stefano à Vérone représentant la Madone trônant dans

(1) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 209-255.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 241.

une gloire, quatre saints adorés d'un enfant et peut-être d'autres pieux personnages (le tableau étant actuellement incomplet).

On n'ignore pas combien, au début de sa carrière, certaines particularités du style de Stefano da Verona se ressentaient de l'influence d'Altichiero. La Madone avec l'Enfant à S. Giovanni in Valle (1) ; la Madone trônant entre saint Barthélemy et saint Antoine et le tableau votif de la chapelle Salerni à Santa Anastasia (2) le prouvent suffisamment.

Mais une fois entré dans la voie des acquisitions occidentales, où des œuvres telles que *La Vierge et sainte Catherine dans la roseraie* du musée de Vérone, la *Madone* du palais Colonna à Rome et surtout l'*Adoration des Mages* du musée Brera, marquent une étape décisive, ce maître laissa s'effacer le souvenir de son initiateur. L'art du Rhin, du Tyrol et de la Bohème (3) submerge chez lui l'image conciliatrice de l'art d'Altichiero.

Tel ne fut pas le cas de Pisanello. Occidental opulent et raffiné, ce dernier resta toujours fidèle à la révélation d'Altichiero. M. van Marle parle de l'insuffisance dramatique de Pisanello. L'action, dans la fresque de Santa Anastasia de Vérone, *Saint Georges et la Princesse*, est, selon lui, inexpressive, sans rapport même avec les riches architectures qui meublent les fonds (4). Mais c'est précisément dans cette apparente froideur, dans ce caractère irrationnel que réside toute la beauté de cette œuvre, et aussi son étroite parenté avec le secret intime d'Altichiero. Pareille au drame de *Saint Georges combattant le dragon* d'Altichiero, l'action est empreinte de langueur. La somptueuse princesse est immobile et distante ; distant aussi, et même étranger au drame, semble être le saint qui s'apprête à monter sur son cheval, parmi le tumulte des serviteurs et des bêtes. Mais, comme à la chapelle S. Giorgio, cette langueur devient subitement

(1) VENTURI, *Op. cit.*, VII, p. 230.

(2) SANDBERG-VAVALA, *Op. cit.*, p. 278.

(3) R. van MARLE, *Op. cit.*, IV, p. 328.

(4) *Id.*, *ibid.*, VIII, p. 130.

vie, mouvement, ardeur, lorsque nous saisissons le rapport étroit qui unit l'action à l'ambiance, à son paysage. La même substance alimente les êtres et le fond, le même dessin emprisonne leurs contours. Les formes se pénètrent, le rêve se propage de l'une à l'autre avec continuité. L'intérêt d'une narration anecdotique disparaît. La magie d'une légende le remplace. La vie de l'ornement pur crée une connexion nécessaire entre toutes les parties. C'est bien l'univers d'Altichiero. Et il n'est pas jusqu'à la poésie des architectures dressées à l'horizon de la scène — bâtisses fantastiques où le souvenir des hautes futaies s'allie bizarrement à la réalité des cathédrales et des palais gothiques — qui ne soit issue de la poésie des tours-fûts d'Altichiero.

Il existe dans l'œuvre picturale de Pisanello un autre témoignage de cette pénétration intime du secret altichérien. Il est d'autant plus émouvant qu'il est plus délicat et moins visible. C'est la silhouette de l'Ange dans l'*Annonciation* de S. Fermo de Vérone.

Que l'on s'arrête devant la fresque d'Altichiero à la chapelle Cavalli de Santa Anastasia et que l'on regarde plus longuement la courbe, étonnante de mobilité, que décrit la tête de la Vierge se détachant du dais du trône. Qu'on lui compare la grande courbe que dessine l'Ange gracieusement agenouillé de Pisanello. Même qualité jaillissante, même puissante sveltesse, même élasticité de la matière inerte devenue vivante grâce à la valeur ornementale. Pisanello fut le seul des successeurs d'Altichiero qui sut pénétrer dans son univers silencieux et profond. Il fut le seul à en comprendre la grandeur cachée.

Le tourment de tout vrai peintre est la recherche d'une formule plastique par où la vérité de l'espace puisse s'identifier avec la vérité des émotions. C'est la création d'une langue propre, *purement picturale* — ligne, couleur, organisation — et non narrative, littérairement descriptive, capable de traduire en concepts imagés l'obscur poussée créatrice des sensations. Or, la formule conciliatrice d'Altichiero est celle qui répond le plus subtilement peut-être aux

exigences de la symétrie et de la clarté rationnelles, en même temps qu'aux appels imprévus de notre vie profonde.

Elle n'a pas seulement l'intérêt de nous montrer la fusion de deux cultures et de deux esthétiques, celle de la Méditerranée et celle de l'Occident, elle concilie les deux réalités de l'homme intérieur, le concept et la sensation.

*Le Doyen de la Faculté des lettres
de l'Université de Paris*

H. DELACROIX

VU ET PERMIS D'IMPRIMER
Le recteur de l'Académie de Paris

S. CHARLÉTY

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- ANDRÉ-MICHEL (Robert). — *Avignon, les fresques du palais des Papes*. Paris, 1920.
- AUBERT (Marcel). — *La Sculpture française du Moyen-Age et de la Renaissance*. Paris, 1926.
- BALTRUSAITIS (Jurgis). — *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*. Paris, 1929.
- BIADEGO Giuseppe). — *Verona*. Bergame, 1909.
- BRÉHIER (Louis). — *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*. Paris, 1930.
- COLETTI (L.). — *Tommaso da Modena nello svolgimento della pittura Veneta*. Bollettino d'arte, 1925.
- COURAJOD (Louis). — *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Paris, 1903.
- CROWE (S. A.) et CAVALCASELLE (G. B.). — *Storia della pittura in Italia*. Florence, 1886-1908.
- DÉLISLE (Léopold). — *Notice des douze livres royaux du XIII^e et du XIV^e siècles*. Paris, 1902.
- DURRIEU (Paul). — *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI*. Extrait des mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXX, VIII, part. II, 1911.
- FAVARO (Antonio). — *Sette secoli di vita gloriosa della Università di Padova*. Emporium, févr. 1922, vol. IV.
- FOCILLON (Henri). — *Apôtres et Jongleurs*. Revue de l'Art, janvier 1929.
- FOCILLON (Henri). — *L'Emplacement de la sculpture romane*. Extrait des Cahiers de Belgique, 2^e année, n^o 10, décembre 1929.
- GONZATI (Bernado). — *La Basilica di San Antonio di Padova descritta ed illustrata*. Padoue, 1852-53.
- GUÉNOD (Jeanne). — *Les Apparitions de saint Jacques et deux fresques d'Altichiero*. Gazette des Beaux-Arts, 4^e Période, octobre 1910.
- LONGHI (Roberto). — *Frammenti di Giusto da Padova*. Pinacotheca, An. I, n^o 3, nov.-déc. 1928, VII.

- MAFFEI (Scipion). — *Verona illustrata*. Vérone, 1731.
- MALE (Emile). — *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Paris, 1922.
- MALE (Emile). — *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1910.
- MALE (Emile). — *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*. Paris, 1908.
- MARTIN (Henry). — *Les Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1928.
- MARTIN (Henry). — *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècles*. Paris, 1923.
- MICHEL (André). — *Histoire de l'Art*. T. II, 1906.
- MOSCHETTI (Andrea). — *Padova*. Bergame, 1912.
- MOSCHINI (Giannantonio). — *Della origine e della vicenda della pittura in Padova*. Padoue 1826.
- SANDBERG-VAVALA (Evelyn). — *La pittura veronese del trecento e del primo quattrocento*. Vérone, 1926.
- SCHLOSSER (Julius von). — *Oberitalienische trecentisten*. Leipzig, 1923.
- SCHLOSSER (Julius von). — *Ein veronesisches Bildenbuch und die höfische Kunst der XIV Jahrh.* Jahrb. der Künst Samml. d. Allerh. Kaiserh., XIX, Wien, 1898.
- SCHLOSSER (Julius von). — *Tommaso von Modena*. Jahrb. d. Samm. d. Oster. Kaserh., XIX, 1898.
- SCHNEIDER (René). — *L'Art français. Moyen-Age, Renaissance*. Paris, 1923.
- SCHUBRING (Paul). — *Altichiero und seine Schule*. Leipzig, 1898.
- SCHUBRING (Paul). — *Thieme Becker, Künstler Lexicon*, Leipzig, t. I, 1907, t. II, 1908.
- SOULIER (Gustave). — *Les Influences orientales dans la peinture toscane*. Paris, 1924.
- TOESCA (Pietro). — *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Milan, 1912.
- VAN MARLE (Raimond). — *The development of the Italian Schools of Painting*. La Haye, vol. II, IV, 1924, vol. VII, 1926.
- VASARI (Giorgio). — *Le vite del più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Florence, t. III, 1906.
- VENTURI (Adolfo). — *Storia dell' Arte Italiana*. Milan, vol. V, 1907.
- VORAGINE (Jacobus). — *Legenda Aurea*. Ed. Graesse, Vratislaviae, 1890.
- WESTWOOD (J. G.). — *Fac-similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxons and Irish manuscripts*. London, 1868.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	VII
--------------------	-----

CHAPITRE PREMIER

LA VIE

Lieu d'origine ; débuts à Vérone ; Avanzo, le collaborateur d'Altichiero ; controverses autour de son origine et de son nom ; voyage des deux artistes à Padoue ; travaux à la chapelle S. Felice et à la chapelle S. Giorgio ; retour à Vérone ; peinture votive à Santa Anastasia ; la mort de l'artiste.....	1
---	---

CHAPITRE II

L'ŒUVRE

Peintures antérieures à la décoration de S. Felice	9
SAN FELICE : Opinions des critiques ; date de l'exécution ; description de la chapelle ; Analyse morphologique des fresques : <i>La Crucifixion</i> ; les huit lunettes ; <i>Le Rêve</i> , <i>Le Concile</i> , <i>La Bataille</i> ; <i>L'Annonciation</i> ; les médaillons de la voûte.....	12
SAN GIORGIO : L'histoire de la chapelle, sa description ; opinions divergentes des critiques ; <i>Saint Georges délivrant la Princesse</i> , le tableau votif, <i>Le Couronnement de la Vierge</i> , œuvres d'Altichiero ; quatre épisodes de la légende de sainte Lucie, <i>La Présentation au Temple</i> , quatre scènes de la vie de saint Georges, œuvres d'Avanzo ; différence foncière entre Altichiero et Avanzo ; <i>La Crucifixion</i> , œuvre collective d'Altichiero et d'Avanzo ; trois épisodes de la légende de sainte Catherine, œuvre des disciples ; <i>La Mort de sainte Catherine</i> , <i>L'Adoration des bergers</i> , <i>L'Adoration des Mages</i> , <i>La Fuite en Egypte</i> , <i>L'Annonciation</i> , œuvres d'Altichiero	33

LE TOMBEAU DE DOTTO : Fresques exécutées par Altichiero et Avanzo	66
LE TOMBEAU DE CAVALLI : Analyse de la fresque votive, œuvre d'Altichiero	67
RÉSUMÉ	70

CHAPITRE III

L'ART OCCIDENTAL

Principes de l'évolution historique de l'art. Les périodes anciennes ; L'art roman ; L'art gothique	73
LA FIN DU MOYEN-AGE. Triomphe de la peinture ; Deux sources, du paysage occidental : Angleterre et Sienne ; équilibre français ; la couleur siennoise et la couleur occidentale ; quelques exemples de la peinture occidentale.....	83
RÉSUMÉ : Le romanisme à la fin du Moyen-Age.....	101

CHAPITRE IV

L'ART DES GIOTESQUES

Amalgame de Sienne et de Giotto ; l'espace de Giotto ; l'espace des giottesques ; Spinello Aretino, Agnolo Gaddi	103
--	-----

CHAPITRE V

LE PROBLÈME DES INFLUENCES

L'élément occidental dans l'art d'Altichiero ; affinités avec Giotto	113
L'INITIATION OCCIDENTALE : Apports directs et indirects en objets d'art ; Giovanni da Milano ; Giusto da Padova ; Guariento et Semitecolo ; les primitifs véronais ; Turone ; Tommaso da Modena	117

CONCLUSION

La personnalité d'Altichiero, sa valeur historique ; L'influence d'Altichiero ; Sa valeur lyrique.....	143
BIBLIOGRAPHIE.....	149
TABLE DES MATIÈRES.....	151



ALTICHIERO. — Le Rêve et le Concile. Chapelle S. Felice, Padoue (Alinari, Florence)



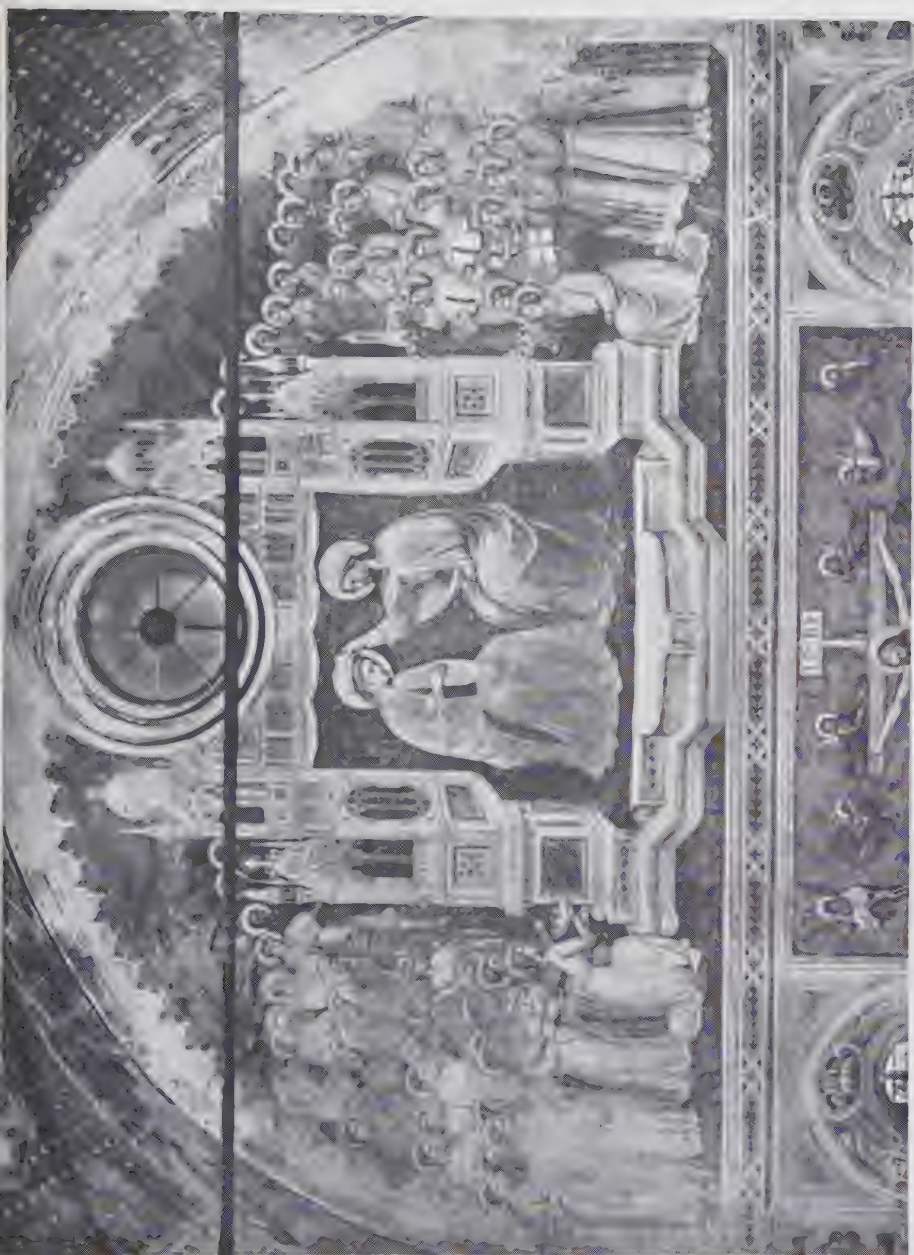
Alte Pinakothek. — La Battaglia. — Chapel of S. Egidio, Padua. (Museum, Florence.)



ALTICHIERO. — Saint George et le Dragon, Chapelle de S. Giorgio, Padoue (Anderson, Rome)



ALTICHIERO. — Le Baptême du roi Sevio. Chapelle de S. Giorgio, Padoue (Anderson, Rome)



ALTICHIERO. — Le Couronnement de la Vierge. Chapelle S. Giorgio, Padoue (Anderson, Rome)



AVANZO. — Les Funérailles de Sainte Lucie. Chapelle de S. Giorgio, Padoue (Anderson, Rome)



AVANZO. — Le Martyre de Saint Georges. Chapelle de S. Giorgio, Padoue (Anderson, Rome)



ALTICHIERO et AVANZO. — La Crucifixion, Chapelle de S. Giorgio, Padoue (Anderson, Rome)



ALTRI 1260. — La troupe autour Charles Gavallé de l'opéra de Saint-Martin. Vidéo Collection Lutz



CHITTO — La Descenton de Crox Chapeli. d's Scrovegni, Padoue (Anderson, Rome)



TURONE. — La Crucifixion. S. Fermo Maggiore, Verone (Alinari, 188000)

